

57^e Année. 688^e Livraison.

4^e Période. Tome XII.

Prix de cette Livraison : 10 fr.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AOUT 1916

- I. — LES FRESQUES DE LA GARDE-ROBE AU PALAIS DES PAPES A AVIGNON, par Robert André-Michel.
- II. — UNE EXPOSITION D'ŒUVRES D'ART D'EXTRÊME-ORIENT, par M. Raphaël Petrucci.
- III. — L'HÔTEL DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS A PARIS, par M. J. Mayor.
- IV. — PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — JEAN FRÉLAUT, par M. Clément-Janin.
- V. — DEUX ASPECTS DE L'ART URBAIN, par M. Charles Du Bus.
- VI. — PORTRAITS INÉDITS DE VOLTAIRE, par M. Charles Oulmont.
- VII. — LA VIE MUSICALE PENDANT LA GUERRE, par M. Charles Kœchlin.

Six gravures hors texte :

La Pêche à l'épervier, au trouble, à l'appât et à l'arc, fresque du XIV^e siècle (Garde-robe du pape Clément VI, Palais des Papes, Avignon) : héliotypie Marotte.
Portrait funéraire, époque Ming (XVI^e-XVII^e siècles) (coll. de M^{me} Langweil) : photogravure.
Une des portes du grand salon de la Chancellerie d'Orléans (commencement et fin du XVIII^e siècle) : héliotypie Marotte.
Petit port de Séné (Morbihan) : eau-forte originale de M. Jean Frélaut.
La Maison aux tourterelles (environs de Vannes), par M. Jean Frélaut (app. à M. Barbazanges) : photogravure.
Chapelle-abri provisoire, par M. Placide Thomas (Exposition de la Cité reconstituée) : photogravure.

57 illustrations dans le texte

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, B⁴ S^t-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

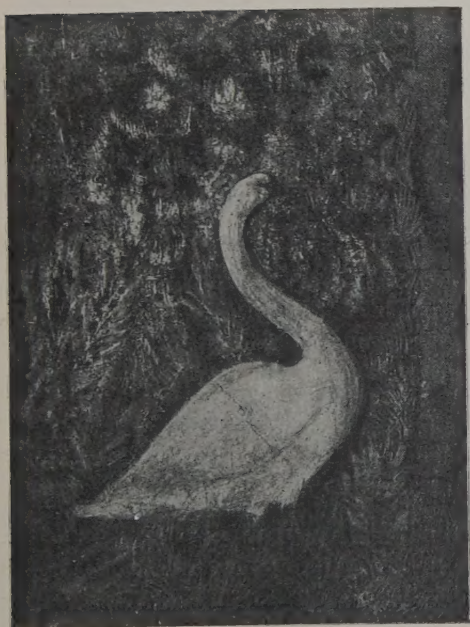
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs

LES FRESQUES DE LA GARDE-ROBE

AU PALAIS DES PAPES A AVIGNON¹



Cliché Bartsago.
DÉTAIL D'UNE DES FRESQUES
DE LA CHAMBRE DE LA GARDE-ROBE
AU PALAIS DES PAPES A AVIGNON

Les fresques découvertes en 1906 dans la nouvelle garde-robe du Palais des Papes d'Avignon, deux mois après l'évacuation du palais par la troupe, ont excité un vif intérêt dans le monde des artistes et des archéologues. L'originalité des scènes représentées, les contrastes qu'elles offraient avec les autres peintures du palais, jusqu'au mystère dont elles semblaient entourées, tout contribua à les signaler à l'attention. On ne leur a pourtant consacré que des pages rapides en 1907², et, récemment, un érudit historien de l'art, Mme Betty Kurth³, a pu

s'étonner qu'un ensemble si remarquable n'ait encore fait l'objet d'aucune monographie.

1. Cet article fut le dernier travail de Robert André-Michel, à la mémoire duquel *la Gazette* rendait hommage dans sa précédente livraison. Il nous en remit le manuscrit quelques jours à peine avant de partir pour la guerre...

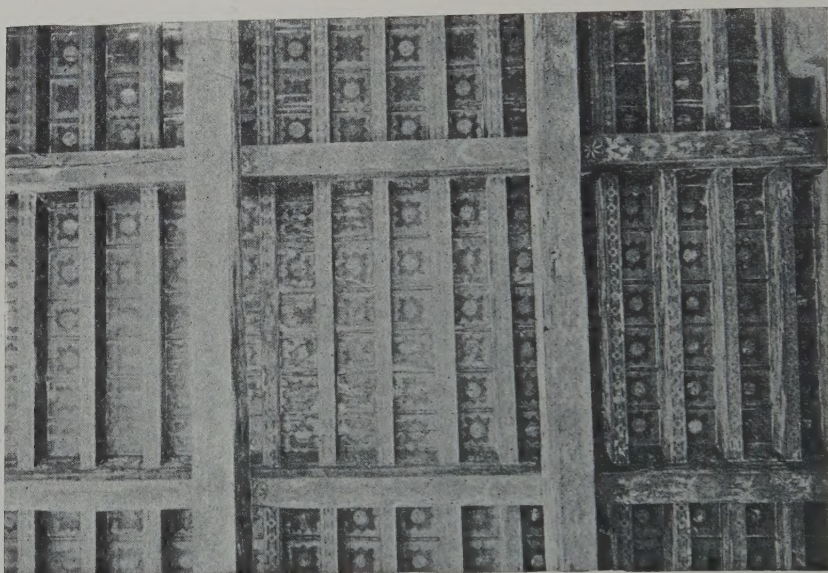
2. L.-H. Labande, *Le Palais des Papes d'Avignon et ses nouvelles fresques*, dans *Musées et Monuments de France*, 1907, p. 108 et suiv.; — F. Dignonnet, *Le Palais des Papes d'Avignon*, p. 204 et suiv., et dans *Courrier du Midi* du 24 février 1907. — M. Boyer d'Agen les a signalés rapidement dans *l'Illustration* du 21 août 1909.

3. *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*, dans *Jahrbuch des kunsthistori-*

Nous voudrions combler cette lacune. Après avoir tenté de déterminer les sujets, la date, les auteurs de ces fresques, nous essaierons d'en marquer l'importance pour l'histoire de l'art médiéval.

LES SUJETS

La chambre qu'elles décorent, au troisième étage de la tour de la garde-robe, est de forme à peu près rectangulaire. Elle n'est pas voûtée. Le plafond¹, comme les murs, est couvert de peintures.



Cliché Bartsago.

PLAFOND PEINT DE LA CHAMBRE DE LA GARDE-ROBE
AU PALAIS DES PAPES A AVIGNON

Feuilles d'acanthé blanches, rosaces aux dessins géométriques noirs et rouges, écussons aux armes effacées encadrés dans des carrés à quatre lobes², chasseurs et animaux se détachant entre des arbustes et des arbres sur un fond rouge brun, tels sont les motifs qui ornent les poutres et qui forment, au-dessus des fresques, deux

schen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, 1912, t. V, Wien, p. 85 et suiv.

1. Il est composé de deux poutres faîtières reposant, aux murs de l'est et de l'ouest, sur des encorbellements. Quatre poutrelles formant entretoises, placées transversalement sur les poutres principales, doublent les murs à l'occident et au levant. Elles supportent elles-mêmes dix-neuf solives.

2. Ces écussons, au nombre de quatre-vingt-dix-neuf, forment à eux seuls tout le bandeau inférieur de la frise.

larges bandeaux¹. Ces frises, comme le plafond, n'ont jamais été couvertes de badigeon. Les scènes qu'elles surmontent, au contraire, avaient disparu sous une épaisse couche d'enduit. Mises au jour et restaurées par M. Yperman, elles ont beaucoup souffert². En leur état actuel elles nous offrent une représentation des plaisirs de la vie champêtre. Ce ne sont partout que verdure, arbustes, arbres aux essences variées, dont le tronc et le feuillage sont minutieusement indiqués. Au-dessus de cette végétation luxuriante



D'après les relevés de M. Yperman.

DÉTAIL DE LA « PÊCHE », FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE

qui forme tout le fond des tableaux, un coin de ciel bleu apparaît. Et ce cadre agreste convient aux scènes que nous allons voir se dérouler sur les murs.

1. Les corbeaux de pierre sur lesquels reposent les poutres faîtières sont peints en gris bleu et décorés sur leur face extérieure d'un élégant rinceau de feuillage. D'autres grands rinceaux de vigne, analogues à ceux que l'on voit dans la chambre du pape de la tour des Anges, décorent l'embrasure des fenêtres.

2. Notamment le fond, peint à la colle. Au cours des restaurations divers *graffitti* et quelques devises datant, semble-t-il, du xvi^e siècle ont disparu. M. Duhamel, archiviste de Vaucluse, a bien voulu nous communiquer les copies qu'il en avait prises. Il a relevé des dates : 1531, 1533, des fragments de devise : « Areste toy et pance », « Fays ton devoyr », des noms : Regnaudi, Balmes, Furet, Marguerite de San Vytour, et, au-dessous du personnage qui tient un faucon au poing : « Innocenzio Leonello ».

Sur la paroi du nord, autour d'un vivier où nagent des poules d'eau et divers poissons, on nous a représenté, en la personne de quatre pêcheurs, les genres de pêche les plus usités alors. Un homme, debout sur la margelle du vivier, s'apprête à lancer l'épervier qu'il saisit des deux mains et qui couvre son épaule. Un autre examine dans le trouble qu'il vient de retirer de l'eau le produit de sa pêche. Un troisième, assis, a sur les genoux une sorte d'écuelle et lève le bras droit. Il présentait sans doute un appât. Le quatrième pêcheur n'a plus rien dans les mains, mais à leur position on devine qu'elles tenaient un arc.

Individualisme des physionomies, précision technique des gestes et du costume, en un mot réalisme et naturalisme, tels sont les caractères qui frappent dans cette quadruple représentation de la pêche — à l'épervier, au trouble, à l'appât, à l'arc — une des plus curieuses que nous ait laissées le Moyen âge.

Dans des fresques de ce temps, consacrées aux plaisirs de la vie champêtre, on s'étonnerait de ne pas voir ceux qu'on prisait alors par-dessus tout : les « déduits de fauconnerie ou d'oiseaux et les déduits de vénerie ou de chiens¹ ». Ils font le sujet de plusieurs scènes. Un homme, au pied d'un arbre, porte la main droite à ses lèvres et de l'autre tient une perche surmontée d'une chouette. C'est la chasse à la pipée. L'homme imite avec un sifflet le cri de l'oiseau représenté sur son bâton². Plus loin, des deux côtés d'un arbre, deux enfants lèvent les yeux ; l'un semble appeler, l'autre tend sa tunique comme pour y recevoir quelque chose. On a voulu voir là une cueillette de fruits. On serait tenté d'y voir plutôt une chasse au miroir : les oiseaux semblent tomber autour du tronc ; et, près de là, un oiseleur est perché dans des branches.

A l'extrémité du mur occidental, deux personnages se font vis-à-vis. L'un, suivi de deux chiens, est élégamment drapé dans un manteau bleu à doublure blanche que relève le mouvement du bras droit ; vêtu d'une jaquette à demi-manches et à coudières, il a le faucon au poing³. L'autre, une dague à la ceinture, retient de la main gauche une sorte de sac jeté sur son épaule ; le bras droit levé devait tenir le leurre. Nous avons ici le retour de la chasse au

1. On débattait communément au Moyen âge la question de savoir lequel de ces deux plaisirs l'emportait sur l'autre.

2. Pour prendre « les oiseaux à piper au bois, nous dit le livre du *Roy Modus*, l'en doit avoir une chuette ou ung huan mis sur ung baston ».

3. Sur le poing droit ici ; c'est sur le poing gauche que l'on tenait d'ordinaire le faucon ou l'épervier.



LA PÊCHE A L'ÉPERVIER, AU TROUBLE, A L'APPAT ET A L'ARC
FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE
(D'APRÈS LE RELEVÉ DE M. YPERMAN)

(Garde-robe du pape Clément VI, Palais des Papes, Avignon.)

faucou. La scène voisine, sur le mur méridional, est également curieuse. Des personnages nus, des enfants, semble-t-il, s'ébattent dans une rivière. C'est la baignade, représentée assez souvent au Moyen âge, notamment dans les *Très riches Heures du duc de Berry*. Sur la paroi qui regarde l'orient, un chasseur, dont la tête et les épaules sont couvertes d'un capuchon rouge, à coudières, tient un petit animal au corps allongé; des lapins courent dans la campagne. On est disposé à voir ici une chasse au furet.

Toutes les parois de la salle étaient peintes primitivement à partir d'une hauteur d'un mètre environ au-dessus du sol. Sur le mur occidental, la décoration est aujourd'hui interrompue par une cheminée datant du temps des vice-légats. Elle n'a fait qu'en remplacer une du ^{xiv}^e siècle, dont les dimensions sont encore reconnaissables. Dans cette partie du mur, une fenêtre avait été aussi percée : elle fut convertie en porte lors de la construction du portail de la Peyrolerie adossé à la tour de la garde-robe ¹. Il n'y avait donc guère ici jadis plus de peintures qu'il n'en subsiste de nos jours. Seule la scène que nous allons décrire est incomplète. Il est aisé de la restituer dans son ensemble.

Un chien courant est lancé à la poursuite d'un grand animal dont la partie antérieure du corps a disparu. Un chasseur brandit une arme et vient de frapper ou va frapper la bête, tandis qu'un autre, en arrière, porte un bâton ou un épieu. C'est une chasse à courre, non une chasse au sanglier, comme on l'a dit, mais une chasse au cerf. N'était-ce pas ici la « camera cerus » dont parlent les textes de la fin du ^{xiv}^e ² et du début du ^{xv}^e siècle, et ne devait-elle pas son nom à une scène de chasse à courre où un cerf était représenté? On peut le supposer. Il semble bien d'ailleurs que nous ayons ici, en tout état de cause, un cerf forcé par les lévriers et qu'un chasseur va frapper de l'épieu. Ce n'est ici ni la taille d'un sanglier, ni la manière dont on le chassait au Moyen âge ³.

1. Sur ces remaniements le Dr Colombe a fait la lumière dans une de ses excellentes recherches critiques sur le palais des papes d'Avignon : *Le Bâtiment sur la porte de la Peyrolerie*, dans *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1913 (tirage à part, p. 17).

2. Elle était « in gardaroba ». Textes dans Cl. Faure, *Les Réparations du palais pontifical d'Avignon au temps de Jean XXIII* (dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. XXVIII, 1908, p. 196 et note 1); — E. Müntz, dans *Revue archéologique*, 1888, p. 16.

3. On aura passé en revue toutes ces représentations de la vie champêtre si l'on signale encore sur le mur occidental un oiseleur dans les branches, des

Tel est le cycle, vraiment remarquable, des « déduits » de la vie champêtre qui nous est représenté. Sans doute le ^{xv}^e siècle nous en offre des tableaux plus complets¹ et plus achevés ; il ne nous en montre guère de plus minutieux. Scènes de pêche, de fauconnerie, de vénerie se déroulent dans la chambre de la garde-robe en fresques, gauches encore, mais pittoresques, où éclate dans la précision technique du détail le goût du réalisme.

Mais quelle en est la date, quels en sont les auteurs ?

LA DATE

A la première de ces questions on a déjà répondu, et de manière très diverse. Alors que M. Dignonnet² indique timidement, et M^{me} Betty Kurth³ avec plus d'assurance, le milieu du ^{xiv}^e siècle comme date possible ou probable de nos peintures, M. L.-H. Labande⁴ estime au contraire qu'elles ne remontent qu'au début du ^{xv}^e siècle.

A l'appui de cette dernière opinion ce sont des raisons de style qu'on invoque. Ces histoires qui décorent les murs ne sauraient, nous dit-on, être rapportées à aucun des papes d'Avignon. Leur style n'est plus du ^{xiv}^e siècle. Il y a là une entente du paysage qui n'existait pas encore en 1350, des détails de costumes qui nous reportent à une époque beaucoup plus proche du règne de Charles VII que de celui de Philippe V et même de Jean le Bon. Et l'on ne saurait comparer ces fresques avec n'importe quelle fresque du ^{xiv}^e siècle, avec celles d'Italie ou celles, toutes voisines, des chapelles Saint-Jean et Saint-Martial dans le palais.

oiseaux revenant au nid, et, sur le mur nord, près d'un cygne qui se rattache à la scène du vivier, un lévrier qui suit la chasse à courre que nous venons de décrire et un enfant perché dans les branches d'un arbre au pied duquel se tient un autre personnage.

1. Voir, entre autres, le manuscrit des « Profits champêtres » de Pierre des Croiscens : Bibl. de l'Arsenal, ms. 5064, f^o 265. — Je suis heureux d'exprimer à M. Henry Martin, qui a bien voulu me signaler, me communiquer et me commenter ce curieux manuscrit, ma respectueuse gratitude.

2. *Le Palais des Papes d'Avignon*, p. 204 à 207.

3. *Op. cit.*, p. 86. — M^{me} Betty Kurth resserre même entre les années 1343 et 1346 la date de nos peintures. Nous verrons que, sur ce point, nous sommes à peu près entièrement d'accord avec elle.

4. *Musées et Monuments de France*, 1907, p. 109 à 111. — M. Labande, dont on connaît les intéressants et nombreux travaux, semble avoir, par la suite, changé de sentiment sur ce point. Dans son excellent *Guide du Congrès archéologique de France*, tenu en 1909 en Avignon (t. I, p. 75) il donne d'autres dates : de 1360 à 1380 environ.

Telle n'est pas notre opinion. Le paysage est ici bien sommaire. La perspective linéaire, une des conquêtes du xv^e siècle, semble-t-il, fait défaut. Nous sommes loin encore des admirables paysages qui,



Cliché Bartsch

LA CHASSE A LA PIPÉE, FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE

dès le début de ce siècle, s'étendent à l'infini dans les miniatures des *Très riches Heures du duc de Berry*, pour ne citer qu'un exemple fameux entre tous. Bien des analogies, au contraire, rapprochent le paysage des fresques de la garde-robe de celui des œuvres italiennes du xiv^e siècle.

Comment s'en étonner ? N'est-ce pas Giotto qui restaura dans la peinture la notion de la troisième dimension et ne voit-on pas l'Italie renouveler dès cette époque, par une observation plus directe, la tradition byzantine de l'imitation de la nature que la France avait perdue ?

Ambrogio Lorenzetti, un des premiers représentants du naturalisme siennois dans le paysage, nous présente déjà, vers 1339, la ville et la campagne de Sienne dans les fresques du Palais public. Et l'on pourrait citer bien des œuvres où, comme dans celle-ci, l'horizon étroit, le terrain fortement en pente, la hauteur excessive du point de vue qui décèlent l'inexpérience de l'artiste s'allient à un goût naissant de la nature, à un réalisme véritable. Au Campo Santo de Pise, dans les fresques de la *Vie des Ermites*, les arbres sont représentés avec la même exactitude minutieuse qu'à la garde-robe d'Avignon. On y retrouve à peu près les mêmes essences.

Et, sans aller si loin, dans les peintures de la tour Saint-Jean du Palais des Papes, le paysage n'est pas absent. C'est sur des prairies émaillées de fleurs que se détachent, à la voûte de la chapelle consacrée aux deux Jean, les figures des saints et des saintes qui font cortège à l'Évangéliste et au Précurseur. C'est sur un fond de paysage qu'aux parois des murs se déroulent les scènes du baptême, de la prédication, du dialogue avec les Pharisiens, de la vocation des fils de Zébédée, de la vision à Pathmos, de la résurrection de Drusiana, de la Crucifixion. Dans la chapelle Saint-Martial, des essais de paysage apparaissent çà et là dans les segments de la voûte : c'est parmi les vallonnements d'une plaine accidentée que se dissimulent les églises consacrées par le saint de Limoges. Et l'on retrouverait de même dans les fresques de Villeneuve, notamment dans l'*Ensevelissement de saint Jean-Baptiste*, le même effort, plus ou moins heureux, pour encadrer dans un fond de verdure et d'arbres les scènes religieuses.

Si nous regardons le costume, il semble hors de doute que ce soit celui dont un chroniqueur nous signale l'apparition aux environs de 1340¹. La jaquette, vêtement court qui n'atteint pas les genoux, dont les demi-manches se continuent à partir du coude par les coudières tombant jusqu'au jarret, tandis que les manches de l'habit de dessous, boutonnées, serrent les bras ; le manteau fendu sur le côté ; les grands chaperons à longues cornettes ; la

1. *Chronique latine de Guillaume de Nangis*, éd. Géraud, t. II, p. 185.

ceinture descendue de la taille sur le haut des cuisses et à laquelle est parfois attachée une large bourse en forme de gibecière; la tendance vers les chaussures à la poulaine; tels en sont les éléments les plus



D'après les relevés de M. Yperman.

LA CHASSE AU MIROIR (?), FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE

caractéristiques¹. On les retrouve ici dans leurs moindres détails. Mais la longue tunique du XIII^e siècle se rencontre encore dans nos fresques; elle subsista concurremment aux nouvelles modes. Il semble

1. Cf. Quicherat, *Histoire du costume*, p. 228, 236.

donc que nous soyons à une époque voisine de leur apparition.

Ce costume international, déjà répandu en Italie, en France, en Angleterre, dans le second quart du ^{xiv}^e siècle, on peut le signaler dans un manuscrit français où sont représentés, sous la date de 1352, les capitouls de Toulouse¹, comme dans le livre des statuts du Saint-Esprit, enluminé sans doute entre 1353 et 1356 à Naples pour le roi Robert par quelque artiste italien². Sans aller si loin les fresques du palais nous en offrent quelques détails essentiels. N'est-ce pas le costume court que porte le bourreau de saint Jean-Baptiste et les pans de sa jaquette ne sont-ils pas relevés par-devant d'une manière identique à celle du pêcheur au trouble dans les fresques de la garde-robe ? Et dans la chapelle Saint-Martial comme dans la chapelle Saint-Jean on trouve de nombreux exemples de coudières et de capuchons à cornettes.

Comment, dès lors, s'appuyer sur les caractères du costume ou sur ceux du paysage pour assigner aux fresques de la garde-robe une date différente de celle des autres peintures exécutées au palais sous Clément VI ou des œuvres italiennes du *trecento* ? Ici et là, ce qui frappe, au contraire, à ce double point de vue, ce sont les analogies.



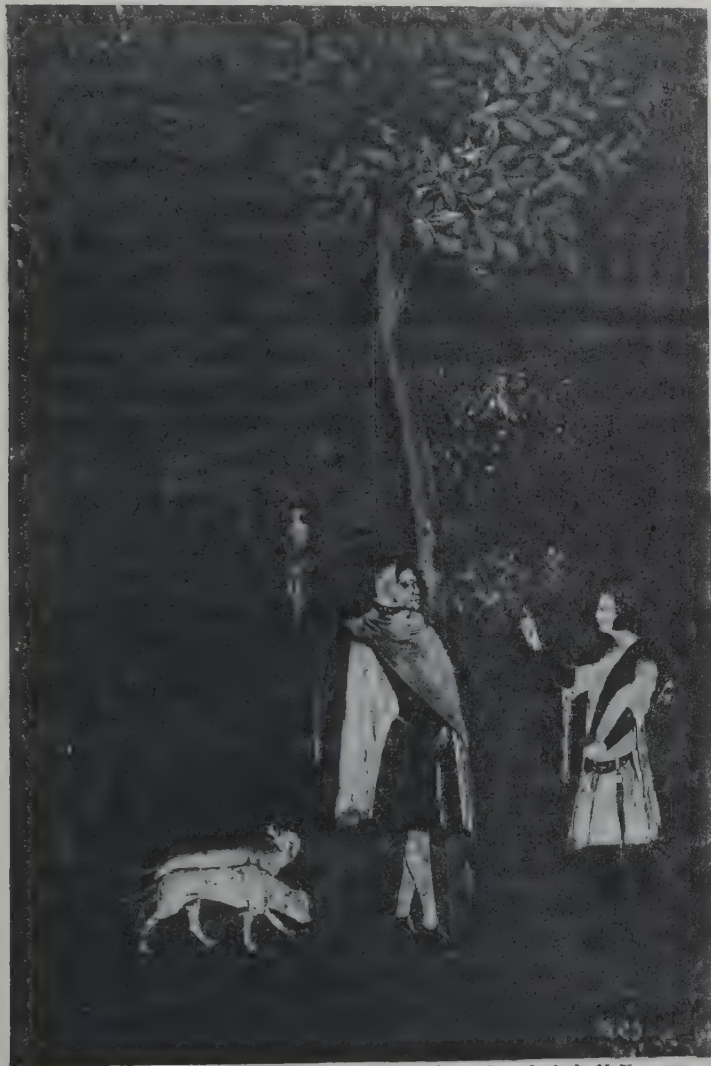
Puisque le style de nos fresques rappelle celui du ^{xiv}^e siècle, il nous faut chercher dans les comptes de la Chambre apostolique, si nombreux aux Archives du Vatican pour le temps des papes d'Avignon, les mentions qui peuvent nous permettre d'en préciser la date.

La tour de la garde-robe fut élevée de 1342 à 1343 par Jean de Loubière. L'architecte de Clément VI, s'appuyant d'un côté sur le

1. Cf. *Histoire graphique de Languedoc*, éd. Vaissète, p. 370.

2. Bibl. Nat., ms. fr. 4274. — Cf. Erbach von Fürstenau, *Pittura e miniatura a Napoli*, dans *l'Arte*, 1905, p. 3; Montfaucon, *Les Monumens de la monarchie française*, t. II, p. 328 et suiv., pl. LVII à LXIII. — Manches à coudières et capuchons se retrouvent dans des fresques qui, au Campo Santo de Pise, à Santa Maria Novella de Florence, à San Lorenzo Maggiore, à l'Incoronata de Naples, à Trévise, à l'abbaye de Viboldone en Lombardie ou à Avio, dans le Tyrol, datent du ^{xiv}^e siècle. Cf. Betty Kurth, *loc. cit.*, p. 87; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, fig. 595, 641, 651, 521, 757, 759; Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, planches; *Jahrbuch des allerh. Kaiserhauses*, t. XIX, pl. XXVIII à XXXII; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, p. 426, etc.

rempart de Benoît XII, de l'autre sur la tour des Anges, dont il s'agissait d'augmenter les dépendances, n'eut à élever que deux murs parallèles, dirigés du nord au sud. Au-dessus d'un étage d'éluves, il



D'après les relevés de M. Yperman.

LE RETOUR DE LA CHASSE AU FAUCON, FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE

fit établir trois étages à planchers de bois. Une chapelle voûtée d'ogives, dédiée à saint Michel, au sommet de la tour, servait au pape d'oratoire particulier. C'est au-dessous de cette chapelle, contiguë à la chambre du pape, logée dans la tour des Anges et de

plain-pied avec elle, que se trouvait la chambre de nos fresques.

Aussitôt bâtie, la tour de la garde-robe fut décorée par les peintres. Il reste de leur œuvre des vestiges importants. L'escalier à vis qui dessert les divers étages a gardé sa peinture à la détrempe au blanc d'œuf, où des rinceaux se détachent sur un fond rouge brun. La chapelle Saint-Michel n'a plus que des traces des fresques exécutées par Matteo de Viterbe, mais au second et au premier étage, au-dessous de notre chambre, une importante décoration, encore en partie dissimulée sous les cloisons du génie militaire, laisse apercevoir çà et là quelques échantillons des peintures primitives. Bien que remaniées sans doute par la suite, elles rappellent l'ornementation des poutres, des poutrelles et de la frise du troisième étage : ici et là mêmes ornements géométriques, mêmes rosaces, mêmes fonds rouges sur lesquels des animaux se profilent entre des arbres, mêmes écussons se détachant dans des carrés à quatre lobes. Et sur ces écussons les armes de Pierre Roger « d'or à la bande d'azur accompagnée de six roses de gueules », voisinant avec les armes de France aux fleurs de lys, encore distinctes au second étage, viennent attester que toute la décoration de la tour, effectuée au cours d'une seule campagne, date bien de Clément VI.

Mais, dira-t-on peut-être¹, l'analogie que nous signalons ne vaut pas pour l'ensemble des peintures. Les scènes de chasse et de pêche qui décorent les murs du troisième étage peuvent être postérieures à la décoration des poutres et de la frise où figurent les écussons aux armes pontificales. Celle-ci ne surmontait-elle pas, primitivement, des tentures en tapisserie qui, seules, au ^{xiv}^e siècle, recouvraient les parois de la salle?

A cette objection ne répondent pas seulement les arguments de style que nous avons cités, mais encore un texte inédit jusqu'à ce jour qui, dès 1343, désigne la chambre sise sous la chapelle Saint-Michel sous le nom de « chambre peinte² ». Eût-on donné ce nom à une chambre dont les solives seules eussent été décorées?

Une dernière hypothèse pourrait encore, il est vrai, être proposée : les peintures exécutées dès 1343 dans notre chambre auraient été refaites à une époque postérieure, à la fin du ^{xiv}^e siècle ou au

1. C'est l'hypothèse de M. Labande, *loc. cit.*, p. 411.

2. « Die martis XXV^a de novembris [1343], pro XI manobris qui fuerunt pro morterio portando ad cameram pictam subtus capellam novam et pro calce portanda in dicta capella pro pictoribus... XVIII sol., III den. » (Archives du Vatican, *Introitus et exitus*, 201, f° 81 v°.)

début du xv^e? On ne l'admettra point si l'on sait que M. Yperman, chargé de dégager les fresques du linceul de plâtre qui les couvrait, n'a [retrouvé nulle part sous l'enduit actuel d'enduit plus ancien.



D'après les relevés de M. Yperman.

LA CHASSE AU FURET, FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE

Or, quand on repeignait à fresque, on piquait, comme aujourd'hui, le vieil enduit pour faire adhérer le neuf.

Si donc l'on peut encore discuter sur les auteurs de nos fresques, il faut admettre qu'elles datent des environs de l'année 1343, du début du pontificat de Clément VI.

LES AUTEURS

Nous avons les noms de plusieurs des artistes qui travaillèrent sous ce pape à la décoration de la tour de la garde-robe. A côté d'Italiens comme Matteo et Pietro de Viterbe, Ricconi d'Arezzo, on trouve des Français comme Robin de Romans, Bernard Escot, Pierre de Castres, Pierre Resdol du diocèse de Vienne, Simonet de Lyon, Bisson de Châlons, Jean Moys¹. Et l'on s'est demandé si c'était aux uns ou aux autres qu'étaient dues nos fresques.

M. Digonnet, qui les attribuerait volontiers à la collaboration de Pierre de Castres et Bernard Escot avec Ricconi d'Arezzo et Pietro de Viterbe, n'en déclare pas moins que « l'agencement de la composition et la plus grande partie des personnages sont de style français² ». M^{me} Betty Kurth va plus loin. Elle n'admet pas que des artistes italiens aient pu travailler ici : Bernard Escot, Pierre de Castres, Pierre Resdol, tels sont pour elle les auteurs possibles de nos peintures³. Aucun de ces noms d'ailleurs n'est proposé sans de multiples réserves.

Il ne faut pas s'en étonner. Les comptes sont obscurs. Ils désignent les diverses parties de la tour par des termes trop imprécis pour en permettre une sûre identification⁴. Le mot « garde-robe » est seul employé pour désigner les trois étages qui au-dessous de la chapelle Saint-Michel, au-dessus des Étuves, constituent l'annexe des appartements privés de la tour des Anges⁵.

Le texte le plus souvent cité mentionne les peintures effectuées

1. Voir les textes dans Ehrle, *Historia bibliothecæ romanorum pontificum*, p. 626-634, et dans E. Müntz, *Les Peintres d'Avignon pendant le pontificat de Clément VI* dans *Bulletin monumental*, 1884, p. 738 et suiv.

2. *Le Palais des Papes*, p. 204-205. — M. Boyer d'Agen, dans l'*Illustration* du 21 août 1909, donne les noms de Ricconi d'Arezzo, Pietro de Viterbe, Robins de Romans, Henri Deboslat.

3. « Der Stil der Fresken schliesst die italienische Provenienz aus. » (Betty Kurth, *loc. cit.*, p. 86.)

4. C'est seulement lorsqu'il est question de l'escalier à vis qui dessert les divers étages de la tour, ou la chapelle Saint-Michel qui en occupe le sommet que les précisions sont aisées. Nous savons ainsi que Matteo de Viterbe peignit celle-ci, que celui-là fut décoré par Ricconi d'Arezzo, Simonet de Lyon, Bisson de Châlons et Jean de Moys. Textes dans Ehrle, *loc. cit.*, p. 629, 633 et dans *Bulletin monumental*, 1884, p. 738, 746.

5. Employé au sens large, le mot *garda-roba* désigne l'ensemble de la tour, au sens restreint il désigne les trois étages ci-dessus indiqués. Il ne semble pas être jamais localisé à l'un d'entre eux.

avant le 9 février 1344 par Bernard Escot et Pierre de Castres « dans la chambre sous la chambre neuve du pape¹ ». C'est à tort qu'on a voulu identifier cette pièce avec celle de nos fresques².



D'après les relevés de M. Yperman.

LA CHASSE A COURRE, FRESQUE DU XIV^e SIÈCLE

Un compte du 6 septembre 1344 est plus significatif. Il porte

1. « Cum Bernardus Escot et P. de Castris, pictores, receperunt sub certo precio videlicet ad summam LXXX flor. pingendam cameram que est immediate subtus cameram domini nostri novam. » (Ehrle, *op. cit.*, p. 204.)

2. La chambre ancienne du pape se trouvait dans la tour des Anges. A sup-

paiement à Ricconi d'Arezzo et Pietro de Viterbe, en exécution d'un prix fait, de vingt-quatre florins « pour la peinture d'une autre partie de la garde-robe du pape, à savoir d'un ciel d'azur avec des étoiles, et des parois des murs. Cette peinture devait être exécutée de la manière qu'elle l'avait été dans l'autre partie de la garde-robe ¹ ».

Mais on ne peut identifier à coup sûr les peintures ainsi mentionnées avec celles qui nous occupent. Un ciel d'azur y est bien représenté, mais sur les murs, non sur la voûte, et l'on n'y voit pas d'étoiles.

D'autres textes invoqués semblent encore moins probants. L'un parle, le 23 décembre 1343, d'une chambre du pape au-dessus des Étuves². Ce peut être le second étage de la garde-robe, non le troisième³. Et il faut écarter ainsi successivement des noms mis en avant, ceux de Pierre de Castres, de Bernard Escot, de Robin de Romans, de Pierre Resdol⁴, d'Henri Deboslat⁵. On ne peut retenir, et sous réserve, que ceux de Ricconi d'Arezzo et de Pietro de Viterbe.

Il est un autre peintre dont le nom n'a pas été cité à propos de nos fresques et dont nous avons parlé. C'est Matteo de Viterbe. On le voit dans un compte du 22 septembre 1343 acheter vingt livres d'azur « pour peindre la garde-robe de Notre Seigneur le Pape ⁶ ».

poser qu'une chambre neuve du pape ait été établie dans la tour de la garde-robe, la salle qui nous occupe n'a pu être située sous cette chambre neuve : au-dessus de la chambre des fresques, nous trouvons, en effet, non pas une pièce d'habitation, mais la chapelle Saint-Michel.

1. « Ricconi de Aretio et Petro de Viterbio, pictoribus, facto cum eisdem paulo ante pretio de pingendo aliam partem garderaube domini nostri, videlicet celo de azurio cum stellis et parietes sicut alia pars extitit, XXIV flor. » (Ehrle, p. 629.)

2. « Robino de Romanis pro pictura camere pape supra stufas per cum depicta, facto precio cum eo, X flor. » (Archives du Vatican, *Introitus et exitus*, 220, f° 144 v°.) Cf. E. Müntz, dans *Bulletin monumental*, 1884, p. 750.

3. Les Étuves se trouvaient à l'étage inférieur de la tour. Cf. Dr Colombe, *Où situer la tour des Étuves?* dans *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1914.

4. Peintre du diocèse de Vienne, il est cité par E. Müntz, *loc. cit.*, p. 752. Le compte qui le concerne, du 27 septembre 1343, est ainsi conçu : « Petro Resdoli, pictori diocesis viennensis, pro XXXIII libris cum dimidia dazur pro pingenda gardarauba domini pape ad rationem IIII den. tur. gr. pro libra qualibet, XIII libr., VIII sol. monete avinionensis. » (Arch. du Vatican, *Introitus et exitus*, 220, f° 138 v°.) C'est un compte de fourniture de couleurs, non de travaux de peinture.

5. 21 août 1343 : « Die XXI^a augusti Henrico Deboslat, theotonico, pro pingenda minori aula palatii... » (Ehrle, p. 627.) Ce texte ne concerne pas la garde-robe.

6. « Guillelmo Flecherii... pro XX libris d'azur emptis ab eo pro pingenda guarda rauba domini nostri per magistrum Matheum Johaneti de Viterbio in

Sans doute il a pu, en sa qualité de directeur des peintures des palais pontificaux, procéder à l'acquisition de couleurs sans les employer lui-même. Mais c'est bien dans la chambre de nos fresques qu'il a travaillé s'il a pris à la décoration de la garde-robe proprement dite une part effective. Les autres pièces qui s'y trouvent ne semblent avoir reçu que des motifs purement ornementaux. Étaient-ils dignes du pinceau de celui que l'on chargeait de peindre à la même époque l'oratoire particulier de Clément VI, les chapelles Saint-Jean et Saint-Martial, l'Audience, le Consistoire?

Ainsi, de tous ces textes, aucun ne s'impose, aucun ne désigne à coup sûr la chambre de nos fresques. Mais que des peintres italiens comme Pietro et Matteo de Viterbe, comme Ricconi d'Arezzo, aient pu participer à sa décoration, c'est ce qui ressort de cette enquête. Une fois de plus, le témoignage des documents vient confirmer l'hypothèse que suggérait l'examen des peintures.

Faut-il donc, prenant le contre-pied de l'opinion admise, exclure toute idée d'influence française et attribuer à l'Italie une œuvre qu'on lui refusait jusque-là? Poser ainsi la question, c'est risquer d'enfermer dans des cadres trop formels une réalité très complexe. Essayons plutôt de nous représenter ce qu'était le petit groupe de peintres chargés dans le second quart du ^{xiv}^e siècle de la décoration du palais pontifical.

Clément VI avait réuni, ou vu se réunir, à sa cour, des artistes de talent et d'origine très divers, venus les uns d'Italie, les autres des provinces de la France méridionale. Tous travaillent dans le même temps, sous la même direction, à une œuvre commune. S'ils ne constituent pas à proprement parler une école, les conditions matérielles et morales qui les réunissent déterminent pourtant entre eux des points de contact trop étroits et trop constants pour aller sans influence réciproque. Comment douter qu'au sein de l'art international qui s'élabore ainsi, celle des maîtres italiens ne fût prépondérante?

Le peintre qui dirige et contrôle tous les travaux n'est autre que Matteo de Viterbe. Son œuvre commence à être connue². On lui

Ybernia, ad rationem IIII den. tur. gr. pro libra, valent VIII libr. turon. avin. quas solvimus sibi dicta die » (*Bulletin monumental*, 1884, p. 738).

1. Le texte en question pourrait, à la rigueur, désigner la chapelle Saint-Michel qui se trouvait dans la tour de la garde-robe et qui fut décorée par Matteo; mais à l'ordinaire les peintures de cette chapelle sont explicitement désignées.

2. Cf. M. Faucon, *Documents inédits sur l'église de la Chaise-Dieu* dans *Bulletin*

confie tous les grands sujets et la décoration de toutes les grandes salles du palais. Pas plus que Ricconi d'Arezzo, entrepreneur de la décoration de la garde-robe et de son escalier à vis¹, l'auteur des fresques de la chapelle Saint-Michel n'a pu rester étranger aux peintures du troisième étage de la tour. Et si l'on s'étonnait de voir l'artiste auquel nous devons tant de sujets religieux : *La Vie et les Miracles de saint Martial*, les *Prophètes* de l'Audience, le *Triomphe de saint Michel*, le *Jugement* du Consistoire, diriger une décoration profane, on voudra bien se rappeler que le « peintre du pape » ne choisissait pas ses sujets. Le successeur de Simone Martini ne fait d'ailleurs que suivre ici l'exemple de son maître. L'artiste siennois qui représenta tant de saintes Madones et d'anges charmants n'a-t-il pas su exprimer aussi dans son œuvre l'orgueil de la cour angevine et la fierté de sa ville natale ? Le portrait équestre de Guidoriccio Foglieri reste au palais public une des évocations les plus saisissantes des capitaines du xiv^e siècle.

Mais prenons les choses de plus haut. Qu'eût été l'art *pictural* en Avignon au xiv^e siècle sans l'exemple de l'Italie ? Les fresques grossières de la tour Ferrande à Pernes, qui datent environ de la fin du siècle précédent, suffisent à le montrer². On n'exagérera jamais à notre sens l'influence en Avignon des maîtres italiens du *trecento*.

C'est à eux, assurément, qu'il faut attribuer les progrès étonnants et rapides réalisés dans la technique. Fidèles aux traditions que Cennino Cennini consignera plus tard dans son *Livre de l'art*, les décorateurs de la garde-robe ont peint les arbres et le paysage à la détrempe, non à fresque, tandis qu'ils représentent les personnages suivant ce dernier procédé. Dans le détail, la manière de traiter les feuilles est bien celle que recommande l'auteur du *Libro dell' arte*. On la retrouve dans nos fresques comme dans les miniatures du

archéologique, 1884, p. 411 et suiv. ; E. Müntz, *op. cit.*, dans *Bulletin monumental*, 1882, p. 90 et 1884, p. 738 et suiv., et *Gazette archéologique*, 1885, p. 394 et suiv., 1886, p. 257 et suiv. ; Robert André-Michel, *Matteo de Viterbe et les fresques de l'Audience au palais pontifical d'Avignon* dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1913, p. 341 et suiv.

1. 1343, 23 décembre : « Solvimus Ricconi de Aretio, pictori, pro tota vite per quam ascenditur de stufis ad capellam Domini nostri novam supra gardam raubam depingenda, de qua fuit conventum cum eo ad X flor. » (Arch. du Vatican, *Introitus et exitus*, 201, f^o 177 v^o). — Aux divers étages de la tour on retrouve des peintures qui doivent lui être attribuées ainsi qu'à ses collaborateurs. Elles consistent en rinceaux à fleurs bleues se détachant sur un fond rouge.

2. Cf. Requin, *L'École avignonnaise de peinture* dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, t. II, p. 93.

Tacuinum sanitatis. Dans les unes et les autres l'artiste, se conformant aux prescriptions du disciple d'Agnolo Gaddi, n'oublie pas, « après avoir couvert en noir le corps des arbres, dessiné les branches, mis les feuilles dessus et les fruits ensuite, de semer les gazons de fleurs et d'oiseaux¹ ».

Il n'est donc pas possible de citer les fresques de la garde-robe comme une œuvre française. Si elles datent bien, comme tout s'accorde à le montrer, du milieu du xiv^e siècle, par la technique et par le style elles relèvent de l'art italien. C'est ici son domaine.

Mais cette influence décisive et dominante n'est pas nécessairement exclusive. Dans cet atelier international, les peintres de France, nombreux, ont pu jouer leur rôle. A côté des rinceaux toscans, on trouve dans la décoration du plafond des motifs courants aux xiii^e et xiv^e siècles dans l'architecture et la peinture de France et d'Italie : tels le carré à quatre lobes dont les fresques du palais public de Sienne, la porte du Baptistère de Florence d'Andrea Pisano, le manuscrit des *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, entre autres, nous offrent des exemples en deçà des monts, et que l'on retrouverait dans nos cathédrales de Lyon, de Rouen et d'Amiens, à la porte de la grande chapelle de Clément VI au Palais des Papes ou dans les peintures du château de Farcheville, près d'Étampes, des églises de Bruyères-sous-Laon et de Saint-Nazaire de Carcassonne.

La frise, où des animaux se détachent sur un fond rouge entre des arbustes, appartient à un type de décoration qui, du xiii^e au xv^e siècle, ne semble guère avoir varié chez nous. Rappelons seulement les plafonds peints étudiés par Bruguier Roure dans la vallée du Rhône², par Giron dans la Haute-Loire³, et les motifs signalés par Gélis-Didot et Laffillée dans la commanderie du Temple à Metz, le cloître de Fréjus, le château de Capéstant⁴.

Enfin n'était-ce pas de la France du Nord, où l'usage en fut répandu de bonne heure, que venaient ces tapisseries dont les plus grands peintres ne dédaignaient pas de dessiner les cartons et que nos fresques semblent avoir voulu imiter⁵?

1. Cennino Cennini, *Libro dell' arte*, LXXXVI, trad. V. Mottez, 1911, p. 50.

2. *Bulletin monumental*, 1873, p. 576 et *Congrès archéologique de France*, Montbrison, 1885, p. 308 et suiv.

3. Giron, *Les Peintures murales du département de la Haute-Loire*, p. 93.

4. P. Gélis-Didot et H. Laffillée, *La Peinture décorative en France, du xi^e au xvi^e siècle*, t. I; cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, t. VII, p. 95, fig. 14.

5. Cf. J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie en France*, in-f^o, p. 9. On trouve déjà dans l'inventaire après décès des biens de la reine Clémence de Hongrie,

On pourrait donc conclure que la décoration de la garde-robe est due vraisemblablement à la collaboration des artistes français et italiens qui travaillèrent en Avignon au temps de Clément VI, sous la direction de Matteo de Viterbe.

Mais, ne l'oublions pas, exécutée selon la technique des maîtres d'Italie, elle eût été impossible sans leur concours et leurs enseignements. Leur part y est prépondérante.

*
* *

Et pourtant, on ne saurait le nier, les fresques de la garde-robe diffèrent des autres fresques du Palais des Papes. Le visiteur qui sort de l'Audience, des chapelles de la tour Saint-Jean, se sent ici en présence d'un art nouveau. Il semble que, sorti du monde religieux, il pénètre dans le monde profane.

Sans doute, à toutes les époques du Moyen âge, un art séculier a existé. Le ^{xiii}^e siècle a illustré bien des sujets empruntés à l'histoire ou à la légende. Combats fameux de l'épopée, romans d'aventures, épisodes légendaires des guerres passées, scènes de foi et d'hommage, ont fait le sujet de bien des peintures dans les châteaux féodaux de ce temps. Mais ici il s'agit simplement de représenter les « déduits » de la vie champêtre et l'artiste s'enhardit à peindre la nature pour la nature.

C'est là le résultat d'une évolution très générale qui se poursuit au ^{xiv}^e siècle dans l'art comme dans d'autres domaines. Par suite du développement rapide de la richesse et du luxe, rois, princes, seigneurs ecclésiastiques et laïques, parfois simples bourgeois, emploient alors de plus en plus à leur service les artistes, architectes et sculpteurs, aussi bien que peintres et enlumineurs, qui jadis ne travaillaient guère que pour l'Église.

Dès lors, ce n'est plus comme au siècle précédent, dans la cathédrale, que s'exprime le mieux l'art du Moyen âge. C'est dans les demeures princières et privées qu'on le voit s'épanouir. Les artistes, obéissant à cette nouvelle impulsion, renouvellent peu à peu leur iconographie. Après s'être surtout efforcés de représenter les mystères chrétiens, ils vont s'appliquer à illustrer le goût profane. Insensiblement, leur art évolue du mysticisme au réalisme : après

veuve de Louis le Hutin, mention de « huit tapis, d'une sorte à parer une chambre, à ymages et à arbres, de la devise d'une chace ». La reine Clémence de Hongrie mourut en 1328 à Aix-en-Provence. Elle avait séjourné en Avignon.

avoir rendu sensibles aux yeux les beautés du monde spirituel, ils s'attacheront davantage à reproduire les apparences du monde extérieur. Et, de la sorte, naturalisme et réalisme pénétrèrent de plus en plus dans l'art.

On s'est étonné de cette apparition; on s'est demandé quel pays l'avait vu naître, et l'on en a fait, avec Courajod, honneur à la France¹. Mais il est bien évident qu'une évolution de cette ampleur ne s'est pas faite exclusivement en une contrée, pas plus qu'elle ne s'est produite à une date déterminée. Pour vivre, l'art profane a besoin de mécènes. Il grandit là où il trouve les conditions sociales et économiques indispensables à son développement.

Aussi bien le trouvons-nous à la cour des grands de ce monde, princes, papes ou rois, seigneurs ecclésiastiques ou laïques. C'est là qu'il réalise ses premiers progrès. En Italie, les petites seigneuries lui offrirent de bonne heure un terrain favorable.

Mais c'est dans notre pays que la vie de cour était le plus opulente, que le luxe était le plus répandu et le plus magnifique, et c'est en France que le nouvel art profane s'épanouit vraiment. Dans la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle, la cour du roi Charles V et de ses fils est justement célèbre. Mais la cour des papes l'a devancé dans le temps. Dès le premier quart du siècle, elle domine le monde catholique par son prestige et son éclat.

Clément VI, en montant sur le trône pontifical, trouvait en Avignon un trésor que ses prédécesseurs avaient su sagement accroître, une capitale où depuis un quart de siècle princes et rois se succédaient sans interruption, où accouraient marchands, pèlerins et bourgeois de tout pays, où d'importantes constructions, élevées sans relâche, avaient attiré de France, d'Italie, d'Angleterre, d'Allemagne tout un peuple d'artisans et d'artistes.

Et avec le descendant des seigneurs de Rosières parvenait au pontificat le membre d'une grande famille, pénétré des traditions et de l'orgueil de son milieu, à l'esprit généreux, aimant le faste, qui prétendait donner à la papauté, à sa nouvelle capitale, à sa demeure un éclat durable. Il jugeait qu'aucun de ses prédécesseurs

1. Il faut citer, à ce sujet, avec les travaux de Courajod, bien connus en France, les travaux considérables, plus récents, de Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, t. XXIV; de Kurt Zöge von Manteuffel, *Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona*, Halle a. S., 1909, enfin l'article souvent cité ici de M^{me} Betty Kurth, p. 83 et 84 notamment. — Dans un sens contraire, P. Toesca : voir notamment *L'Arte*, 1913, p. 140, note 1.

n'avait su être pape, et on le voit de la forteresse élevée par son prédécesseur s'efforcer de faire un palais.

Attentif à l'ensemble comme au détail des travaux qui se poursuivent en Avignon et dans tout le Comtat et qu'il dirige, il a dû se préoccuper tout particulièrement des scènes qu'il devait avoir constamment sous les yeux. C'est ici, ne l'oublions pas, sa « garde-robe », c'est-à-dire une annexe de ses appartements privés de la tour des Anges. La pièce où nous sommes, c'est le réduit où il vient se reposer, travailler et méditer. Il en fait son « retrait ». Les textes nous disent qu'il y a son lit¹, qu'il y tient ses « lettres secrètes² ». Les fresques exécutées là n'ont pu l'être que sur son ordre. Il a inspiré la conception, surveillé l'achèvement de cette « chambre peinte ». Elle est à son image comme à ses armes. Nous y pouvons chercher comme un document psychologique.

A mesure que nous découvrons le palais de Clément VI, à mesure que de nouveaux documents d'archives, de nouvelles investigations dans le monument où tombent trop lentement les cloisons du Génie militaire nous permettent d'en reconstituer plus exactement l'histoire, règne à règne et année par année, la personnalité du pape limousin se dégage toujours mieux. L'idée grandiose qu'il se fait de sa demeure, les dispositions spacieuses des salles que bâtissent ses architectes et que décorent ses peintres, les sujets dont il se plaît à voir la représentation, tout cela nous le fait bien connaître. Dans la chapelle Saint-Martial, il avait voulu que l'on retraçât la vie légendaire du saint patron de Limoges, auquel le rattachait une dévotion familiale; ici, ce sont les plaisirs de la campagne qu'il fait représenter.

Ainsi, sous les auspices d'un pape grand seigneur, l'art profane s'insinue au sein de la cour pontificale et triomphe dans les appartements de ce chef de l'Église qui fait déjà songer, en plein quatorzième siècle, à ses successeurs de la Renaissance.

Si nos déductions sont exactes, l'intérêt des fresques de la garde-robe n'est pas moins grand au point de vue de l'histoire de l'art qu'au point de vue purement historique. Ce que nous avons ici, ce n'est rien moins, en effet, dans l'état actuel des monuments et des

1. 1344, 10 juin : « Johanni la Guayta, cambrerio pape, pro una sargia majoris forme viridi pro lecto pape in gardarauba nova subtu capellam novam pape, VI flor., XII sol. » (Archives du Vatican, *Introitus et exitus*, 216, f° 161.)

2. 1347, 31 janvier : « ...una cassa facienda in garda-roba cum XII mediis pro tenendis literis secretis pape ». (*Ibid.*, *Introitus et exitus*, 217, f° 150 v°.)

textes, qu'une des dates d'apparition en France de la peinture de genre profane.

Les descriptions que les anciens chroniqueurs nous ont conservées d'œuvres d'art analogues en notre pays semblent postérieures pour la plupart. Ce n'est qu'en 1349 que Jean le Bon, qui avait été l'hôte de Clément VI en Avignon, faisait venir le peintre Jean Coste au château de Vaudreuil où il devait peindre une chasse, et l'on peut se demander dans quelle mesure ces peintures étaient inspirées de celles que le dauphin avait pu admirer dans la tour de la garde-robe¹. Il faut attendre le règne de Charles V pour voir ce mouvement naturaliste de l'art se généraliser à la cour du roi et se multiplier les décorations analogues. Sauval nous a gardé le souvenir de celles de l'hôtel Saint-Pol, où l'on voyait une grande forêt pleine d'arbres et d'arbrisseaux chargés de fleurs et de fruits que cueillaient et mangeaient des enfants. En 1364, Jean d'Orléans était chargé de peindre un cerf dans la grand'salle du palais, et dans la salle basse du Louvre on voyait, deux ans plus tard, « des oiseaux et des animaux jouer dans de grandes campagnes » ; en 1380, le peintre Jean Petit, dit Jean de Troyes, recevait pour le roi la commande d'une litière sur les panneaux de laquelle on devait représenter « des arbres de chênes et des daims faits d'après le vif, ... des fougères vertes, ... une chasse² ». Et sous Charles V et Charles VI les tapisseries représentant des scènes analogues deviennent très nombreuses³. On en peut voir encore au Musée des Arts décoratifs quelques intéressants spécimens du xv^e siècle.

Il serait aisé de multiplier les rapprochements de ce genre. L'Italie, elle aussi, nous fournirait en abondance d'autres points de comparaison généralement plus tardifs. Si les fresques de la tour de Saint-Zénon, à Vérone⁴, et celles de Castelbarco semblent dater de 1330 environ, celles des châteaux de Lichtenberg, de Runkelstein dans le Tyrol, de la tour de l'Aigle à Trente⁵, du château de Pavie

1. Sur les peintures de Vaudreuil, cf. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2^e série, t. III, 1846, p. 334, et de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 461, n° 7286. — Les comptes de la Chambre apostolique nous donnent des détails pittoresques et précis sur le séjour de Jean de France et du futur Charles V à la cour d'Avignon en 1342-1343.

2. Cf. P. Durrieu dans *Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, t. III, 1, p. 112.

3. Cf. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*.

4. Encore inédites.

5. Betty Kurth, *op. cit.*

ou du palais Borromeo de Milan¹ datent au plus tôt, les unes du dernier quart du xiv^e, les autres du xv^e siècle. Et le fameux manuscrit du *Tacuinum sanitatis*², dont les sujets et la technique rappellent étrangement les fresques de la garde-robe, leur est postérieur d'au moins cinquante ans.

Dans toutes ces œuvres nous retrouvons des verdure, des scènes de chasse ou des représentations de la vie champêtre.

Mais l'iconographie de l'art profane est chose encore mal connue³. Quelque jour sans doute on l'approfondira avec l'ampleur et la précision que l'on a mises à éclairer les origines et l'évolution de l'iconographie de l'art religieux. Tel ne peut être ici notre dessein. Qu'il nous suffise donc d'avoir dressé, autant que faire se peut, l'état civil d'une œuvre curieuse à plus d'un titre et dont il fallait dire l'importance.

À mesure qu'on étudie davantage le mouvement artistique dont Avignon fut le centre au xiv^e siècle, on en mesure mieux l'intérêt. À la cour des papes français l'art de Giotto et de ses successeurs semble se transformer et puiser une force nouvelle. À côté de la peinture sacrée qui décore les oratoires pontificaux et le consistoire de la chrétienté, la peinture profane à ses débuts emprunte sa technique aux maîtres d'outre-monts. Dans ce lieu le plus international du monde, à mi-chemin entre la France et l'Italie, se résout peut-être le débat éternellement ouvert qui revendique pour l'un ou l'autre pays l'honneur d'avoir présidé à la naissance du réalisme nouveau. Et l'on serait tenté de dire qu'en Avignon la France, par sa civilisation plus raffinée, sa richesse, son goût du luxe, semble donner à la peinture naturaliste qui va triompher partout « la matière », tandis que, par la technique de ses maîtres, l'Italie lui donnerait la « forme ».

ROBERT ANDRÉ-MICHEL

1. Cf. F. de Mély, *Les Très riches Heures du duc de Berry* dans *Monuments et mémoires Piot*, 1910, t. XVIII, pl. XV et fig. 17, p. 199.

2. Cf. J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des xiv. Jahrh.* dans *Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, t. XVI, p. 154 et suiv.; et Betty Kurth, *loc. cit.*, fig. 15 à 19, 22, 27, 29.

3. Les travaux, ci-dessus cités, de J. von Schlosser et Betty Kurth constituent d'importantes et originales contributions à cette étude, comme aussi l'ouvrage de M. Dvořák, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt* dans *Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, t. XXII, 1901, p. 35 et suiv.

UNE EXPOSITION D'ŒUVRES D'ART

D'EXTRÊME-ORIENT

BRONZES ANTIQUES, POTERIES, JADES. — LES PORTRAITS FUNÉRAIRES
CHINOIS



VASE EN BRONZE AU DÉCOR DES « CENT MAMELLES »
ÉPOQUE DES CHANG OU DES TCHOU

(Collection de M. Raymond Koechlin.)

Une exposition d'œuvres d'art d'Extrême-Orient, organisée par M^{me} Langweil au profit de l'œuvre « La Renaissance des foyers en Alsace », a réuni, dans un hôtel privé de la rue de Varenne¹, un ensemble varié d'objets de valeur diverse, mais dont certains méritent de fixer l'attention. Sans doute, aucun plan arrêté d'avance n'a présidé au choix des œuvres rassemblées;

mais il faut reconnaître que, dans les circonstances actuelles, une telle ambition eût été irréalisable. Aussi, sur chacun des genres évoqués n'a-t-on qu'une indication, parfois réduite à quelques pièces peu nombreuses, parfois, au contraire, assez largement appuyée pour donner lieu à une étude approfondie. C'est le cas pour l'ensemble de peintures constitué par des portraits funéraires chinois. Il a paru intéressant de saisir cette occasion pour traiter, avec l'appui de documents figurés d'un haut intérêt, un chapitre

1. Du 5 mai au 20 juin 1916.

spécial de la peinture chinoise et de fournir ainsi aux historiens et aux amateurs d'art d'Extrême-Orient, quelques indications qui pourront ne pas être inutiles.

* * *

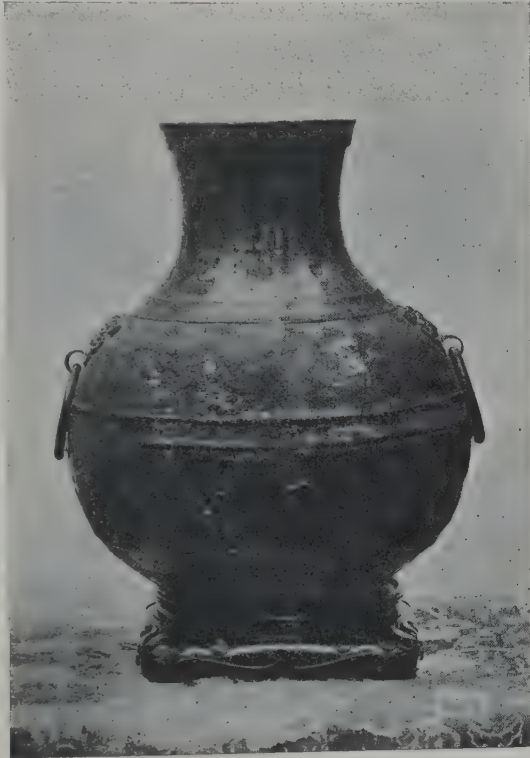
Parmi les objets les plus anciens, figurait un vase de bronze, de caractère archaïque, appartenant à M. Kœchlin. Il portait ce genre de décor que les Chinois appellent « les cent mamelles »; il consiste en une série de petites protubérances enfermées dans un réseau de losanges, gravés sur le fond. Sa signification symbolique n'est autre que la fécondité.

Ce décor, presque régulier sur les cloches, n'est pas très fréquent sur les vases, et il présente un caractère de haute antiquité, confirmée ici par le dessin, formé d'une ligne courante de nuages, traités non point dans le style schématique habituel, mais d'une manière toute naturaliste. Le vase de la collection Kœchlin a été rongé par les oxydations; le fond tout entier a disparu. On l'a restauré d'une façon très apparente et qui ne prête à aucun soupçon de mystification. Chose intéressante, on a fixé au cours de cette restauration, dans l'intérieur du vase, une plaque de plomb sur laquelle on a gravé une inscription en caractères antiques. On est donc conduit à penser qu'on y a copié, peut-être d'après un estampage, une inscription ayant figuré sur le fond du vase. Cette inscription présente, elle aussi, des caractères intrinsèques d'authenticité. Sans être, à ma connaissance, la copie d'aucune des inscriptions relevées et publiées par les épigraphistes chinois, elle est conçue, formulée et écrite de manière à se laisser étroitement comparer aux inscriptions votives sur vases rituels appartenant à une époque qui va de la fin des Chang au début des Tcheou.

Nous avons donc devant nous une pièce dont l'intérêt est évident. Trop souvent, nous nous trouvons en présence de vases dont nous ne savons s'ils appartiennent véritablement à la période archaïque ou s'ils sont des répliques tardives de types anciens. On ne peut dès lors que noter l'antiquité du décor et de la tradition qu'ils révèlent. Quand ces vases ne comportent point d'inscriptions, on se trouve, le plus souvent, amené à se contenter de probabilités. Il faut donc retenir avec soin les monuments au sujet desquels on peut restreindre la part de l'hypothèse. Lorsqu'ils se seront multipliés, on pourra, par des comparaisons plus étendues, aboutir à une certitude.

Un autre bronze mérite aussi de retenir spécialement l'attention.

C'est un beau vase de l'époque des Han, appartenant à la princesse Murat. Il est d'un type et d'une matière qui ne laissent guère place au doute quant à son authenticité et à son ancienneté. De plus, ceux qui connaissent tant soit peu la question se souviendront de ces vases de poterie publiés par Laufer dans son livre *Chinese Pottery of the Han dynasty*. Ils sont du même type, portent les mêmes ornements et, sur les deux côtés, cette tête d'animal fabuleux dont la bouche supporte un anneau parfois libre, parfois simplement sculpté en haut relief sur la panse du vase. C'est une copie en poterie du modèle de bronze. Ces caractères particuliers suffisaient à faire admettre que les vases de poterie de l'époque des Han dérivait d'un prototype de métal. On a ici un fort bel exemple des modèles suivis; il vient illustrer et renforcer la théorie.



VASE EN BRONZE, ÉPOQUE DES HAN
(Collection de M^{me} la princesse Murat.)

Les vases de bronze de l'époque des Han sont beaucoup plus rares que les vases de poterie, et cela pour une raison facile à comprendre. Cette période correspond, en effet, à une modification profonde des rites funéraires et, surtout, du culte ancestral. Les vases rituels n'y jouent plus le même rôle qu'à l'époque des Chang et des Tcheou. Leur usage se multiplie dans les tombeaux. Les familles de fonctionnaires, de bourgeois, de marchands, en font usage au même titre que les grandes familles. On vit dans un empire centralisé, et non plus dans la société féodale de l'antiquité où le culte ancestral était régi par des règles hiérarchiques inflexibles suivant qu'il était

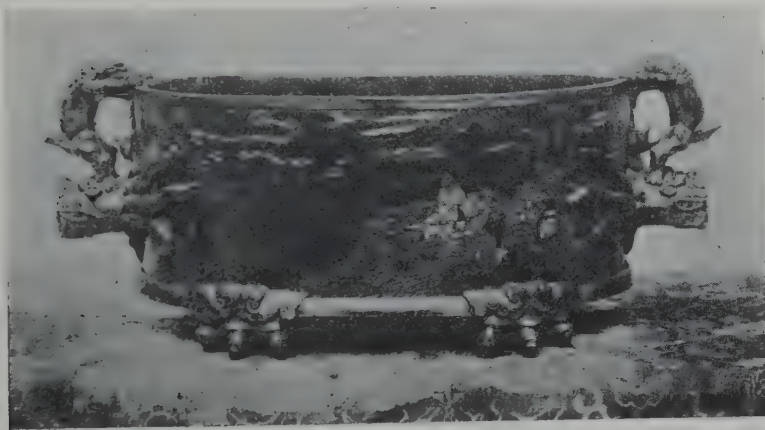
célébré par un seigneur feudataire, un grand préfet, ou, simplement, une famille patricienne. Il s'ensuit que la vulgarisation du vase rituel et funéraire a comporté aussi, pour des motifs économiques, la vulgarisation des matériaux qui servaient à sa fabrication. Ceux — et ils étaient le grand nombre — pour lesquels le métal était trop coûteux se contentaient de vases de poterie copiant les vases de bronze. De telle sorte que, si, dans la haute antiquité, à mesure qu'on s'élevait au-dessus de la culture primitive, le bronze remplaçait la poterie et gardait parfois des traces de cette origine, à l'époque des Han on voit se produire le phénomène inverse et les vases de poterie reproduisent et répètent le type des vases de bronze. Il y avait à l'exposition de la rue de Varenne des vases de poterie que l'on pouvait étroitement comparer au bronze de la princesse Murat. Je citerai pour mémoire une pièce appartenant à la comtesse de Béarn.

Puisque nous en sommes au chapitre des poteries, il convient de signaler plusieurs pièces choisies, chinoises ou coréennes, la plupart appartenant à l'époque des Song et des Yuan, et qui figuraient dans une vitrine où MM. Kœchlin, Mutiaux et Rivière avaient réuni quelques éléments d'une beauté rare. Ni la reproduction, ni la description ne peuvent suffire à donner une idée de la perfection de ces poteries. Elle réside tout entière dans la solide substance de la terre employée, dans la craquelure et le ton chaud de l'émail pour certaines, dans la beauté de la couverte bleu turquoise relevée de taches aubergine dans d'autres. On pouvait passer de là à d'autres vitrines où l'on voyait figurer un assez grand nombre de poteries de l'époque des Ming à couverte bleue, parmi lesquelles quelques-unes eussent mérité d'être isolées.

Les organisateurs de l'exposition avaient réuni aussi un ensemble intéressant de cloisonnés d'un décor varié et, d'une façon générale, d'excellente qualité. Je m'arrêterai seulement sur deux pièces qui présentent un intérêt tout spécial. La première est désignée sous le nom européen de « jardinière »; elle appartient à M. David Weill. C'est un bassin de ce type que les Chinois appellent *p'an*. La monture est d'un style tout à fait chinois. Elle représente une tortue traitée d'une manière fantaisiste et telle qu'elle devient une sorte d'animal fabuleux. Une tête de tortue garnit chaque extrémité; elle est surmontée d'un lion dressé formant anse; les quatre pattes constituent les pieds; le corps est remplacé par un bassin ovale dont les parois et le fond sont couverts d'émail cloisonné; la qualité en est d'une beauté parfaite; il évoque un paysage dont la robustesse, le dessin

et le style appartiennent à la tradition de l'époque des Yuan. Le paysage montagneux du lointain, avec ses masses bleues, les rochers aux bords jaunes, les arbres à feuilles rouges ou jaunes, le bleu turquoise de la mer, forment un ensemble où le caractère sourd et chaud des tons accompagne la force du dessin et la vigueur de la conception. Si les anses, trop contournées, donnent à l'ensemble une forme qui peut déplaire à l'œil européen, la qualité du cloisonné est d'un tel caractère d'art qu'il confère à cette pièce une valeur exceptionnelle. Elle ne semble pas pouvoir être postérieure au début de l'époque des Ming.

Parmi les autres pièces de la même catégorie, il convient d'en



BASSIN « P'AN » EN ÉMAIL CLOISONNÉ, ÉPOQUE DES MING

(Collection de M. David Weill.)

signaler une dont le caractère archéologique est surtout intéressant. Des figures de bronze doré portent un sarcophage dont les parois sont ornées d'émail cloisonné. On y voit la représentation des paradis bouddhiques. Des palais divins, parsemés sur un fond bleu, évoquent le séjour céleste des Bouddhas. La qualité de l'émail est assez fine; mais cette pièce est surtout intéressante en ce qu'elle paraît inspirée d'une pièce analogue, publiée dans un ouvrage archéologique chinois du début du ^{xii}^e siècle : le *Siu-an-ho po kou t'ou*. Le prototype de ces petits sarcophages, destinés à contenir les cendres de quelque saint personnage, date de l'époque des T'ang. Il est curieux de voir les tendances archaisantes de l'époque des Ming rappeler dans les cloisonnés, presque tous inspirés d'une tradition classique, un élément d'un caractère purement bouddhique. Le dessin

d'une pièce de ce genre dans le *Siuan-ho po kou t'ou* indique, du reste, la voie par laquelle cet emprunt a pu se réaliser. En interprétant un objet antique figuré dans un des classiques de l'archéologie, les artisans des Ming restaient fidèles à leur tradition.

L'exposition de la rue de Varenne avait réuni aussi quelques jades d'époques très diverses, mais dont certains appartenaient à l'antiquité classique chinoise. On doit signaler surtout : une de ces pièces taillées en forme de croissant, terminées par deux têtes de dragon et qui semblent avoir été destinées aux sacrifices pour l'obtention de la pluie; des jades à destination funéraire qui servaient à boucher les ouvertures du corps du mort et dont la signification magique est si intéressante; enfin, le petit vase que le Dr Gieseler, auquel il appartient, a récemment étudié dans la *Revue archéologique*.

A côté de ces objets chinois, figuraient des laques japonais, *inros* ou écritoires, où l'on retrouvait quelques-unes des belles pièces de la collection Rivière ou de la collection Mutiaux; des bijoux et des diadèmes chinois en plumes de martin-pêcheur; des boucles de ceinture, des coupes en corne de rhinocéros au décor très surchargé et, du reste, d'inspiration et d'exécution récentes. Quelques meubles chinois et des paravents en laque de Coromandel constituaient à tout cet ensemble un décor à la fois sobre et somptueux qui réalisait, autant qu'il est possible de le faire dans une exposition temporaire, un milieu en harmonie avec les pièces exposées. Parmi ces paravents, il en était un qui, autant par la qualité du travail que par le sujet traité, attirait spécialement l'attention. Il représentait « la visite annuelle des génies et des immortels à l'empereur d'en-haut ». Ce sujet a été souvent choisi par les peintres de l'époque des Ming. Il a été abordé ici avec une entente parfaite de la composition et dans un style qui évoque celui des belles peintures dont ses artisans se sont inspirés.

* * *

Nous arrivons maintenant aux peintures. Ainsi que je l'ai indiqué plus haut, l'ensemble de beaucoup le plus important à cet égard était celui des portraits funéraires. Il y avait cependant, en dehors de ceux-ci, quelques œuvres qui méritaient d'être retenues. On y revoyait les deux peintures de la princesse Murat, montées sur une même marge portant deux longues notices. Elles avaient figuré à l'exposition du Musée Cernuschi et ont été étudiées par M. Chavannes

et par moi-même dans le premier volume d'*Ars asiatica*. Le paysage est de Wen Tcheng-ming, un peintre de grande réputation qui vécut de 1470 à 1559. La scène de genre qui se trouve au-dessous est attribuée par la notice, datée de 1508, à Tchao Mōng-fou, le grand peintre du début de l'époque des Yuan. Nous avons fait valoir dans *Ars asiatica* les raisons qui conduisent à la considérer comme



LA VISITE ANNUELLE DES GÉNIES ET DES IMMORTELS
À L'EMPEREUR D'EN HAUT
PARAVENT EN LAQUE DE COROMANDEL
(Collection de M^{me} Langweil.)

une œuvre de l'école, assez sensiblement postérieure à la période où vivait ce maître.

Un autre paysage, appartenant à la même collection, avait figuré aussi à l'exposition du Musée Cernuschi et a été étudié dans *Ars asiatica*. C'est une œuvre intéressante non seulement par le grandiose sentiment de nature qui s'y trouve affirmé, mais aussi par le mélange d'influences qu'elle révèle. On y voit survivre, à travers l'époque des Yuan, la lointaine tradition de l'école des Ma. Mais la composition commence à y prendre un caractère abon-

dant et surchargé qui va s'accuser de plus en plus sous les Ming. Elle perd de son unité; on pourrait presque décomposer le tableau en plusieurs tranches superposées dont chacune se suffirait à elle-même. Une inscription, dont une partie a été mutilée, a trait seulement au sujet représenté : des montagnes d'hiver parmi lesquelles cheminent des voyageurs. « L'eau courante », dit-elle, « comme toujours, est là; mais c'est sous la glace hivernale qu'elle poursuit son chemin. »

En dehors de ces peintures, une œuvre que l'inscription attribue à T'ang Yin constituait un excellent exemple de la peinture de figures à l'époque des Ming. C'est la représentation d'une beauté chinoise; elle est accompagnée d'une suivante : une jeune fille portant un rouleau de peintures. Le dessin a toute la grâce et la souplesse des bons peintres des Ming. Le visage souriant, à demi caché par un écran transparent, les mains grasses de la jolie femme, le geste précieux et contourné dans l'harmonie des draperies, tout est traité d'une manière très expressive. D'autre part, la variété du coup de pinceau tend à faire croire à une œuvre originale plutôt qu'à une réplique. En l'absence de pièces de comparaison certaines, on ne peut se prononcer sur l'authenticité de cette peinture. On peut dire, en tout cas, qu'elle n'est pas indigne d'être attribuée à T'ang Yin.

Un assez grand nombre de peintures chinoises ou japonaises figuraient encore rue de Varenne. J'ai parlé seulement ici de celles qui me paraissaient pouvoir donner lieu à quelques remarques intéressantes; elles s'élèvent, d'une façon générale, très sensiblement au-dessus du niveau de toutes les autres. J'arrive maintenant à la question des portraits funéraires.

Il s'agit ici d'un chapitre spécial de l'histoire de l'art en Chine. On ne pourrait se faire une idée juste de la valeur des portraits funéraires si l'on ne se rendait compte tout d'abord de la place subordonnée qu'ils occupent dans l'ensemble.

La peinture extrême-orientale est divisée, comme on le sait, en quatre catégories : 1° *les montagnes et les eaux* (peinture de paysage); 2° *les hommes et les objets* (peinture de genre); 3° *les oiseaux et les fleurs*; 4° *les plantes et les insectes*. A ces quatre grandes catégories les traités de la peinture en ajoutent, en supplément, une cinquième : la peinture de figure. Elle est restée en dehors des quatre classes fixées par la critique chinoise à l'époque académique, mais elle est certainement de toutes la plus ancienne.

Aussi, encore que les vieux livres d'esthétique la considèrent comme rentrant dans la catégorie des *hommes et choses*, a-t-elle, en fait, constitué de tout temps une classe à part.

Si l'on devait faire un historique de la peinture de figures en Chine, il faudrait tout d'abord remonter aux textes classiques où Confucius nous parle des portraits des anciens sages; il faudrait ensuite, à travers les pierres gravées de l'époque des Han, reconstituer l'œuvre des peintres qui en fournissaient les modèles; il faudrait retracer l'histoire de toute une partie, non la moins importante, de l'art bouddhique avec ses représentations de Bouddhas et de bodhisattvas, de saints et de moines; il faudrait évoquer cet art taoïque, si peu connu encore, dans lequel les anciennes traditions se sont mêlées d'une façon inextricable à des éléments purement bouddhiques. Enfin, il faudrait y ajouter l'étude de ces représentations traditionnelles de personnages historiques qui constituent, plus que les autres sections énumérées plus haut, une véritable peinture de portrait.

Ceci nous montre qu'on peut suivre sans interruption, depuis la haute antiquité jusqu'à nos jours, l'évolution de la peinture de portrait en Chine. La théorie en fut codifiée du ^{xv}^e au ^{xvii}^e siècle sous une forme que nous transmettent les traités modernes de la peinture. Elle est divisée en trois catégories principales : la première comprend les hommes illustres; la deuxième, les saints personnages du bouddhisme et du taoïsme; la troisième, les femmes célèbres par leur beauté, leur culture ou leur vertu. L'individualité des types, qui se maintient à travers une longue suite d'interprétations diverses, réparties parfois sur plusieurs siècles, montre bien que, pour une assez grande partie d'entre elles, ces peintures ont comme point de départ un document iconographique certain. C'est, soit une interprétation due à quelque ancien maître, soit un portrait fait d'après le vivant, soit, enfin, l'un de ces portraits que l'on trouve dans les albums de famille et dont beaucoup ne sont que la copie réduite de portraits funéraires.

Cependant, on voit que les portraits funéraires, ou même les portraits d'après le modèle vivant, ne sont pas compris dans les grandes catégories de la peinture de figures en Chine. C'est que les portraits funéraires surtout sont, dans la grande majorité des cas, des œuvres d'artisans. Les critiques et les historiens ne s'arrêtent point à ce genre inférieur, qu'ils considèrent comme indigne de l'attention d'un lettré. Nous savons pourtant, par les monuments

figurés comme par les livres, que les anciens maîtres ont peint le portrait d'après le modèle vivant et même, quoique d'une manière tout exceptionnelle, le portrait funéraire. Mais, jusqu'à l'époque des Song, ces portraits étaient plutôt une interprétation idéaliste de l'individu qu'un portrait véritable. Les ouvrages d'esthétique et les biographies de peintres, écrits antérieurement au ^x^e et au ^{xii}^e siècle, permettent de se rendre compte en toute certitude des idées qui régnaient à ce sujet. Il n'est pas jusqu'au nom technique de la peinture de portrait qui n'affirme une tradition spéciale. On l'appelait *tch'ouan-chen* « propager l'esprit ». On s'attachait moins, en effet, à une ressemblance physique qu'à une expression idéale de l'âme et du caractère du modèle. L'ancienne théorie du portrait considérait que certains hommes peuvent présenter entre eux une ressemblance physique, mais qu'il n'en est pas deux qui aient le même esprit. Sans doute, pour que l'art puisse exprimer l'esprit, il faut qu'il n'ignore pas la forme; mais chaque individu a des gestes, un caractère, des expressions différentes, et si toutes ces particularités sont correctement représentées, il en résultera que l'esprit se manifestera comme une conséquence naturelle et que la forme en dérivera d'elle-même. Le peintre prétendait donc à atteindre une représentation plastique de l'âme; loin de s'asservir à des traits individuels et à un réalisme précis, il ne parvenait à l'individualité des formes que par la recherche du caractère personnel de l'esprit.

Cette théorie guidait les anciens peintres auxquels on doit la représentation des personnages illustres de l'antiquité. Lorsqu'il s'agit de représenter les personnages historiques ou les sages fabuleux, c'est en lisant l'œuvre attribuée à ces philosophes ou à ces sages que, s'inspirant d'une impression toute subjective, l'artiste donnait une forme à sa conception idéale d'un grand homme. Ainsi se sont créés des types traditionnels dérivés de l'œuvre heureuse d'un maître et qui se sont maintenus durant des siècles puisque, pour certains d'entre eux, on peut les suivre dans les monuments qui ont survécu, depuis l'époque des T'ang jusqu'à nos jours. De plus, les textes nous permettent parfois d'établir qu'au ^{viii}^e siècle déjà ces types dérivait d'une tradition antérieure. Cette conception était si prédominante qu'elle commandait jusqu'à la représentation d'un personnage vivant. Ce que nous appellerions « le portrait d'après nature » était lui-même une interprétation idéaliste du modèle que le peintre avait sous les yeux.

Mais la situation se modifie profondément à l'époque des Song.



PORTRAIT FUNÉRAIRE
ÉPOQUE MING (XVI^e-XVII^e SIÈCLES)
(Collection de Madame Langweil.)

On voit se manifester à ce moment des tendances nettement réalistes dans la peinture de portrait. On analyse, avec les préoccupations d'une anatomie en partie fabuleuse, les éléments de la figure. On attache une grande importance, par exemple, à la forme du nez parce que la médecine chinoise considère que l'embryon commence à se former par le nez et que c'est, par conséquent, la partie du corps qui exprime davantage les particularités physiques et morales propres à l'individu. On étudie la forme des yeux, des oreilles, de la bouche; on enseigne à les dessiner à part, d'après des modèles variés. On met ainsi à la portée du peintre médiocre une collection de poncifs constituant une sorte de dictionnaire des formes et qu'on peut, en les modifiant légèrement devant le modèle, appliquer suivant les particularités de l'individu. On ne dit plus *tch'ouan-chen* « propager l'esprit », mais *tch'ouan-hing* « propager la forme », ou *tch'ouan-mao* « reproduire le visage ». On s'éloigne ainsi de la méthode large et évocatrice des anciens pour créer une technique spéciale et nettement réaliste. Sa vogue est telle, qu'on voit fléchir la représentation traditionnelle des sages et des saints. On les représente, en somme, sous la forme du modèle qui a posé devant le peintre. Le réalisme devient si général, qu'on l'applique même aux figures bouddhiques et spécialement aux représentations de saints ou d'arhats.

L'école réaliste du portrait prend donc son origine sous les Song; elle arrive à son point culminant sous les Ming et sous les Ts'ing. Elle a donné, sans aucun doute, des œuvres de premier rang, que l'on pourrait comparer aux portraits de Holbein ou aux beaux dessins des Clouet et de leur école. Mais elle a, d'autre part, introduit dans la technique des éléments particuliers, plus facilement accessibles que les éléments de la peinture idéaliste. S'ils ont trop souvent conduit à mettre en évidence l'habileté d'exécution au détriment du caractère et de l'inspiration, ils ont eu aussi pour conséquence de relever le niveau des œuvres d'artisans.

Cela s'applique particulièrement à la peinture des portraits funéraires. On a vu, en effet, que, dans la très grande majorité des cas, ils sont exécutés par des artisans. Nous savons bien par les textes que les maîtres ont peint quelquefois des portraits funéraires, soit suivant la technique de l'école idéaliste, soit suivant la technique de l'école réaliste. Mais ces œuvres ont été extrêmement rares; bien peu ont survécu, et je ne crois pas qu'on en puisse citer une seule appartenant à des collections européennes ou américaines. Je parle

ici de peintures laïques; car, lorsqu'il s'agit de portraits de moines bouddhiques, le cas est fort différent. Tout d'abord, le fait que le portrait funéraire représentait un saint personnage, vénéré dans le couvent et, parfois, dans la secte entière, a eu cette conséquence que ces peintures ont été mieux conservées et se sont transmises en plus grand nombre. De plus, elles étaient à l'abri du pillage et, surtout, de cet anéantissement total, conséquence fréquente, en Chine, de l'extinction d'une famille ou de sa déchéance. Enfin, ces portraits de moines sont d'un niveau presque toujours supérieur aux portraits funéraires laïques, car le peintre-moine était aussi le plus souvent un peintre lettré. Pour des raisons diverses et qu'il serait trop long d'exposer ici, c'est la condition essentielle de l'artiste en Chine et ce qui le différencie de l'artisan.

Il s'ensuit que ces portraits bouddhiques nous permettent de nous rendre compte, en l'absence d'œuvres laïques, de ce qu'était la grande tradition des maîtres. Le portrait de moine appartenant à M. Rivière, qui figura à l'exposition du Musée Cernuschi¹ en est un excellent et magnifique exemple. On peut se reporter à cette œuvre pour la comparer aux portraits funéraires exposés rue de Varenne et dont je vais parler maintenant.

Ils étaient en assez grand nombre. Certains ne dépassaient pas le niveau de médiocres travaux d'artisans et ne pourraient, à tous égards, être retenus qu'à un point de vue purement documentaire. D'autres, au contraire, gardaient le reflet impressionnant des œuvres de grand style et pouvaient être considérés comme comptant parmi les meilleures productions de ce genre dans la Chine de l'époque des Ming.

Les peintures les plus fines sont aussi les plus anciennes. Elles datent du début de la dynastie des Ming. Ce sont deux tableaux représentant le mari et la femme. Tous deux sont revêtus du costume religieux bouddhique. L'homme tient le chapelet à la main. Il est accompagné de deux assistants. L'un lui présente une tasse : dans les peintures taoïques ce personnage porte la liqueur d'immortalité; l'autre assistant semble aussi sorti d'une peinture taoïque : il attise le fourneau où cuit le cinabre magique. La femme est vêtue d'une robe de nonne, mais un grand manteau religieux de couleur bleu turquoise est jeté sur son vêtement d'un gris rose, et sa tête est coiffée d'une tiare purement laïque. Elle est aussi accompagnée de

1. Il a été reproduit dans *Ars asiatica*, t. I. Il a été reproduit aussi dans mon petit livre sur *Les Peintres chinois*, Paris, H. Laurens (coll. des « Grands Artistes »).

deux assistants : l'un lui présente la tasse contenant la liqueur d'immortalité ; l'autre, debout, les mains dans ses manches, a l'attitude respectueuse des assistants des déesses taoïstes. Peut-être a-t-on



PORTAIT FUNÉRAIRE D'UN MAGISTRAT, ÉPOQUE MING (XVI^e-XVII^e SIÈCLES)

(Collection de M^{me} Langweil.)

représenté son fils sous cette forme. On voit ici un curieux mélange d'éléments empruntés au bouddhisme et au taoïsme. Le caractère sévère du dessin, la tonalité très amortie de la couleur, le style excellent des accessoires dans lesquels on reconnaît la plume de

paon pour l'homme, le champignon de longévité pour la femme, en font des œuvres d'un bon style, dans lequel la tradition des maîtres transparait avec tout son éclat.

Une série de grands portraits, d'une époque postérieure, mais que les détails du costume, aussi bien que les caractères de la peinture, permettent d'attribuer à la dynastie des Ming, forme un ensemble impressionnant par son caractère et son austérité. Un vieillard à la figure ridée, au poil rare, les paupières alourdies sur les yeux à demi ouverts, mais encore brillants et malicieux malgré l'âge, porte, sur sa robe d'un noir gris, la ceinture d'écaille et le pectoral orné de phénix jaunes sur fond bleu qui dénoncent un fonctionnaire civil de haut rang. Dans une autre peinture, un vieillard portant le bonnet noir en forme de mitre et une simple robe noire nous montre son maigre visage dans lequel les yeux vifs, surmontés de sourcils noirs, prennent un intense caractère de vie. L'ensemble est d'une grande autorité. Quoique le dessin soit monotone dans sa précision un peu sèche et que le trait, si souple et si varié chez les maîtres, ait ce tracé égal et méticuleux qui caractérise les œuvres d'artisans, la grande tradition réaliste est si proche, l'ordonnance si mesurée et si sobre, qu'on peut considérer ces peintures comme comptant parmi les meilleures du genre particulier auquel elles appartiennent.

Un grand personnage à robe rouge, coiffé du chapeau de crin à ailettes, portant le pectoral orné du phénix et la ceinture à ornements de jade, donne aussi une grande impression. On y retrouve le reflet des œuvres de style, malgré le dessin assez mou de la figure grasse à la barbe en désordre.

Quelques portraits de femmes, plus négligés dans leur exécution, frappent encore par ce même caractère de grandeur qu'évoquent les peintures dont il vient d'être question : une, surtout, est particulièrement intéressante. C'est le portrait d'une vieille dame au nez en bec de perroquet ; la figure grasse, aux chairs pâles et flasques, garde un réel accent de volonté et de vie. Elle porte une tiare en plumes de martin-pêcheur ornée de pendeloques de perles et de coraux. Sous la robe noire apparait une sous-jupe de soie jaune et bleue.

La même tradition se répète dans quelques autres grands portraits de femmes à robe rouge ou noire, malgré l'exécution inférieure et la valeur plus ordinaire du trait.

Pour qui n'a pas vu les œuvres de maîtrise dont ces portraits sont dérivés, des peintures semblables doivent apparaître comme vérita-

blement émouvantes. Elles gardent si fidèlement la noblesse générale de l'allure, l'autorité du caractère, qu'on se prend à évoquer certains de ces portraits graves et austères qui font la gloire d'un



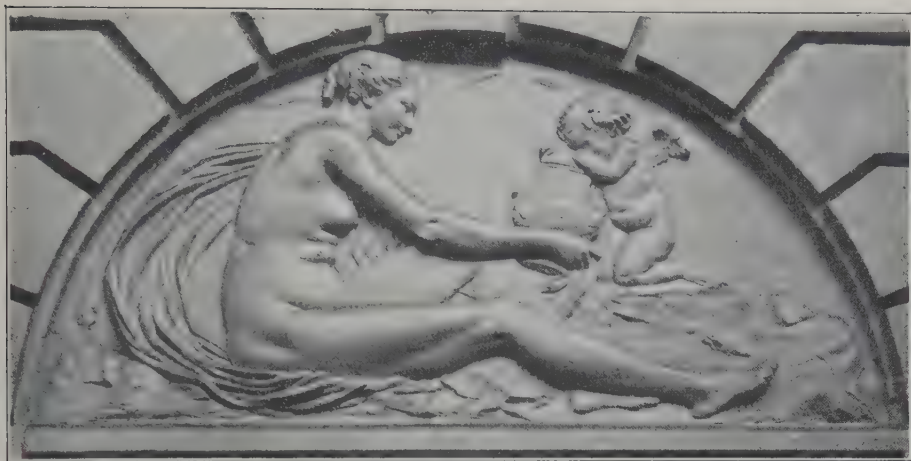
PORTRAIT FUNÉRAIRE, ÉPOQUE MING (XVI^e-XVII^e SIÈCLES)
(Collection de M^{me} Langweil.)

Holbein. Il faut faire la part, cependant, de ce qu'elles doivent aux modèles dont elles sont le reflet. Elles nous transmettent l'éclat d'un art mûri à travers d'ardentes recherches; leur réalisme est la conséquence d'un mouvement dirigé par une esthétique dont on ne sau-

rait méconnaître la haute inspiration. Aussi n'est-ce point dans leur apparence générale que l'on peut saisir ce qui fait la différence de la production du maître à celle de l'artisan. Un examen plus attentif, revenant sur une impression première, peut seul déceler, dans l'exécution elle-même, la main de l'ouvrier. La valeur du trait, à cause du caractère calligraphique de la peinture, prend une valeur toute particulière dans l'art chinois. C'est elle qui donne leur souplesse aux replis des étoffes; c'est elle qui donne l'intensité de l'expression par des variations soudaines, et qui, dans la figure, ajoute ces accents particuliers qui échappent au procédé et qui affirment la personnalité d'un maître. Si l'on étudie à ce point de vue les portraits funéraires, on verra que, la plupart du temps, le trait analytique et précis comporte quelque monotonie. Il est appliqué, attentif, hésitant; il dessine le visage, les étoffes, les mains d'un travail égal. Le grand souci d'exactitude et sa sincérité conduisent l'artisan à donner à ses figures un caractère extrêmement accusé d'individualité. C'est par là que les bons portraits funéraires s'imposent à l'estime des amateurs européens, surtout lorsqu'il s'y joint la gravité de l'attitude, toute rituelle, commandée par des habitudes séculaires et fixée dans la plastique par les plus grands maîtres de l'empire. Mais, au fur et à mesure que l'on connaîtra mieux les modèles, on se rendra compte aussi que ce qui a charmé dans ces œuvres secondaires ne leur appartient point en propre et qu'elles ne font que révéler une tradition assez puissante pour garder encore à travers elles une partie de son éclat.

Ainsi les portraits funéraires chinois jouent dans l'histoire de la peinture extrême-orientale un rôle analogue à celui que jouent dans l'histoire de notre art classique les décorations des peintres de vases grecs, qui nous livrent, eux aussi, le reflet des grandes œuvres de leur temps, ou les portraits funéraires de l'époque alexandrine à travers lesquels nous pouvons entrevoir toute une période de la peinture antique. Il était essentiel de les placer à leur rang et de définir leur importance et leur caractère. L'exposition de la rue de Varenne en avait réuni un ensemble assez imposant et d'une valeur artistique assez haute pour qu'il ait été possible de traiter ici pour la première fois, d'une manière un peu précise, un chapitre important de l'histoire de l'art en Extrême-Orient.

RAPHAËL PETRUCCI



BAS-RELIEF PAR AUGUSTIN PAJOU
SUR UNE IMPOSTE DU REZ-DE-CHAUSSÉE DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS
(RUE DE VALOIS)

L'HÔTEL DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS A PARIS



PORTAIL D'ENTRÉE
DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS
RUE DES BONS-ENFANTS

XII. — 4^e PÉRIODE.

Si l'on consulte les ouvrages qui décrivent les rues et les maisons de Paris, de Germain Brice au marquis de Rochegude, on demeure surpris du peu de renseignements nouveaux qu'ont apportés les écrivains venus après le descripteur primitif. Les textes se sont transmis de l'un à l'autre, abrégés parfois, rarement augmentés, sans être soumis à la critique, sans recherches originales, et pour une foule de bâtiments nous n'en savons pas plus que ceux qui s'en sont occupés les premiers. L'exemple est typique de ce portail à colonnes doriques et à fronton de Saint-Louis-en-l'Île « élevé

sur les dessins de Gabriel Le Duc », constamment cité et tout récemment encore, et qui n'a jamais existé ! Ces observations s'appliquent surtout, il est vrai, aux édifices privés et à leur forme matérielle, le point de vue proprement historique étant, en général, moins sujet à caution ; il demeure toutefois que, pour se faire une idée précise des maisons, de leur architecture et de leur décoration, il faut faire abstraction souvent de ce qui en a été dit, pour ne recourir, si possible, qu'au monument lui-même.

Si possible ! Hélas ! cela ne l'est plus que pour un nombre restreint d'hôtels, tant on en a détruit, mutilé ou transformé. Au moins convient-il de s'occuper avec soin de ce qui subsiste, chaque jour amenant une destruction que ne justifient pas toujours d'indispensables opérations de voirie.

Précisément, on menace aujourd'hui un de ces hôtels où existe le plus remarquable ensemble, peut-être, de salons du XVIII^e siècle, et comme on ne sait à l'heure actuelle ce qu'il adviendra, il nous a paru utile de décrire ceux-ci avec quelque minutie. Car, disons-le tout de suite, quand on nous certifie la « conservation » de l'hôtel connu sous le nom de Chancellerie d'Orléans, on entend par là le transfert et la reconstitution de certains motifs architectoniques et des décorations intérieures : extrémité des plus fâcheuses, mais qui ne pourrait, paraît-il, être évitée.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner les projets éditaires qui entraîneraient la disparition de l'hôtel, ni d'en apprécier les problématiques avantages ou les inconvénients certains. Bornons-nous à repérer l'emplacement de l'édifice qu'une décision opportune de la commission des Monuments historiques classait il y a quelques mois. C'est le n° 19 de la rue des Bons-Enfants et le n° 10 de la rue de Valois, à deux pas du Palais-Royal. Mais cette proximité et l'architecture des façades ne doivent point nous faire prendre l'immeuble pour un vestige du Palais-Cardinal, comme c'est le cas pour la maison portant le n° 6 de la rue de Valois ; un hôtel, dont l'histoire s'est confondue parfois avec celle de la Chancellerie, le fameux hôtel Mélusine, séparait celle-ci des dépendances et offices du palais entourant l'ancienne cour des Fontaines.

On ne fait pas attention, en cette rue étroite et sombre des Bons-Enfants, que le portail d'entrée est monumental. C'est une vaste baie cintrée, ouverte entre deux pilastres carrés, avec fronton triangulaire surmontant le tout. Cette ordonnance, qui est celle de l'origine

et remonte, par conséquent, au moins au début du XVIII^e siècle, a subi dans ses détails, si ce n'est dans ses lignes générales, une transformation importante à la fin du siècle. Nous savons, par une coupe gravée dans le *Livre d'architecture* de Boffrand, que l'ancienne porte cochère était effectivement cintrée et couronnée par un fronton; seulement tout cela a été refait, de sorte que l'ensemble, fort éloigné des données classiques qu'il devait offrir, ne rappelle plus que les lourdes architectures de Louis, au palais voisin. Ni les rainures qui marquent profondément l'appareil horizontal, ni le décor de denticules, de mutules et de gouttes au fronton, ne seraient en harmonie avec les façades dont les estampes de La Marcade et de Mariette nous ont conservé le souvenir. Notons qu'en modifiant le corps de bâtiment d'entrée on le suréleva d'un étage, ce qui cadre bien avec les préoccupations utilitaires si fort en faveur alors en ce quartier. Cet étage où l'avant-corps est percé, au-dessus du fronton, d'une baie cintrée, en partie masquée par celui-ci, venait remplacer fort mal un comble important. De nos jours, nouvelle surélévation, mais édifiée, celle-ci, en retrait de la toiture. Enfin, dernier détail à relever, — le plus intéressant, à vrai dire, dans cette partie de l'édifice, — le tympan du fronton est orné d'un disque de pierre noircie, flanqué de deux guirlandes de chêne assez opulentes nouées à son sommet et qui retombent mollement à ses côtés; il porte, en lettres gravées et dorées, l'inscription suivante :

HOTEL
DE LA
CHANCELLERIE
D'ORLEANS

Le passage de porte cochère n'a pas échappé à la transformation générale. Des caissons carrés à l'antique sont venus décorer la voûte en berceau plein-cintre. Deux niches furent creusées sur les côtés, et pourvues de statues d'assez bon style : une *Flore* et une *Nymphe* un peu lourdes, avec une certaine solennité dans les draperies qui annonce la sculpture de l'Empire. Au revers de l'imposte de la porte, un bas-relief ornemental, et, aux parois latérales, quatre petits panneaux (l'un d'eux a disparu) vinrent compléter ce décor qu'empâtent aujourd'hui maintes couches d'enduits. Ces panneaux représentent de ces gentils sujets d'enfants symbolisant les Saisons, si fort à la mode durant tout le XVIII^e siècle; mais ils ne valent ni

ceux de l'hôtel de Salm, ni ceux, moins récents, de l'hôtel Crillon¹, les uns et les autres, comme ceux de la Chancellerie, étant des modèles du commerce — du temps où le commerce livrait de charmants modèles.

De la cour, on remarquera seulement le plan semi-circulaire du côté de l'entrée. Elle est obstruée, du reste, en grande partie, par une construction de fer et de verre élevée en 1907; et ce qui apparaîtrait encore des façades latérales montre combien elles diffèrent aussi de leur primitif agencement; elles ont été pourvues d'avant-corps faisant d'assez fortes saillies et surélevées. Seule, la façade principale, occupant tout le fond de la cour et dissimulée presque entièrement, a gardé un certain caractère, quoiqu'il soit sans analogie avec le parti décoratif ancien; un élégant portique de quatre colonnes doriques se dresse au-devant d'elle sur un perron de trois ou quatre marches.

Si nous passons à la rue de Valois, nous retrouvons également un portique de quatre colonnes, ioniques cette fois-ci, surmonté d'une terrasse à balustrade. L'ensemble est moins homogène encore que du côté de l'Est; la singularité apparaît mieux de cet hôtel de proportions restreintes et élégantes, transformé peu à peu en maison de quatre étages, ce qui a fait d'une façade jadis menue quelque chose de lourd et d'informe, sans style défini. Le rez-de-chaussée, où les grandes baies cintrées de l'origine ont été conservées, se tient assez bien avec le portique adventice, dont l'entablement, se continuant le long des ailes en arrière-corps, le couronne vigoureusement. Mais les étages ne répondent plus à cette ordonnance, et ceux du haut, en retrait les uns sur les autres, achèvent une étrange cacophonie à laquelle ont ajouté les ornements placés ici et là lors de la transformation.

Toute cette façade se dresse à quelque distance de la rue, dont la séparent une petite terrasse, un escalier de huit marches et une grille de fonte². Ces dispositions, malgré les modifications qu'elles ont subies, évoquent le souvenir d'une période de splendeur, celle où l'hôtel avait directement accès aux jardins du Palais-Royal; période de quatre-vingts ans environ, terminée par la construction des bâtiments en

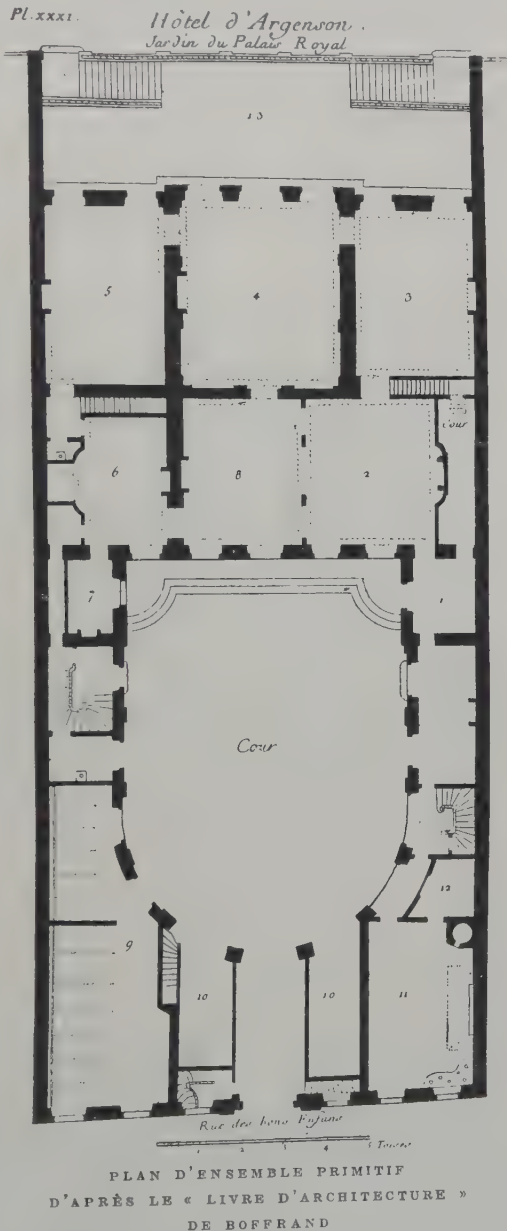
1. Voy. notre *Architecture et Décoration françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles*, 1^{re} série, p. 2 et 12 (Paris, Librairie centr. d'art et d'architecture).

2. Les pointes de cette grille sont constituées par des lyres et des sistres alternés et jadis dorés: elle ne remonte qu'au facteur de pianos Pape, qui eut là ses magasins sous le second Empire.

bordure de ceux-ci et le percement de la rue de Valois (1781-1784).

Les ornements auxquels il a été fait allusion tout à l'heure consistent en quatre bas-reliefs de stuc qui aveuglent les impostes des baies en arrière-corps du rez-de-chaussée, et en deux grandes niches plaquées contre les murailles des maisons contiguës, faisant saillie sur la façade de la Chancellerie. Ces niches, disgracieuses et extrêmement lourdes, qui affectent au surplus un aspect Renaissance, ne sont point à l'échelle voulue¹.

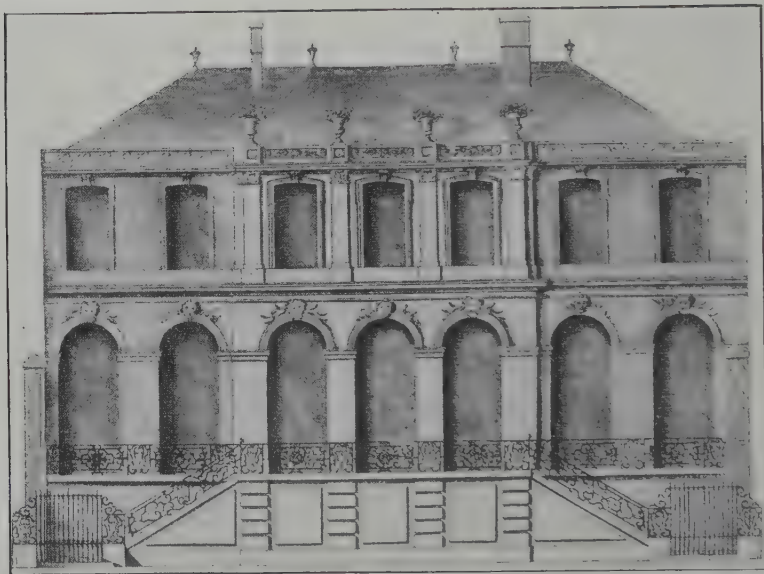
Quant aux bas-reliefs, ils sont remarquables à des titres divers. Deux d'entre eux représentent des figures féminines exquises et à demi couchées; c'est, à gauche, une *Automne* peut-être, appuyée sur un panier de raisins renversé, qui joue avec un enfant couché devant elle et lui tend une grappe qu'il n'arrive point à saisir; c'est, à droite — nous la reproduisons — une femme qui, rieuse, présente à un enfant un vase où celui-ci plonge des regards avides. Ces sujets charmants ne symboliseraient-ils point la gourmandise? Ils sont d'Augustin Pajou, et il est possible qu'il les ait exécutés pour cet emplacement². Les



1. On a placé dans l'une d'elles le moulage d'une statue antique de Bacchus.

2. Ils y ont subi, cela va sans dire, maintes couches de badigeon.

deux autres sont des moulages, médiocres et empâtés, de figures de naïades étendues sur des conques marines et voguant au gré de leurs draperies, qu'elles soulèvent en manière de voile : les originaux, aujourd'hui au Louvre, décoraient le soubassement de la fontaine des Innocents, du côté de la rue de la Ferronnerie et ils furent remplacés lors de la reconstruction ou lors de réparations postérieures. Il ne s'agit donc pas aussi, comme on l'a dit à tort, de figures de Pajou. Ce dernier fut bien appelé, en 1788, à sculpter



FAÇADE DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS SUR LE JARDIN
DU PALAIS-ROYAL
ARCHITECTURE DE GERMAIN BOFFRAND

un certain nombre de sujets pour la face nouvelle dont le gracieux édicule venait d'être doté, mais ceux qui nous occupent ne font pas partie de cette série de complément pour laquelle Pajou s'assimila si bien la manière de Jean Goujon. Il est raisonnable de penser qu'il s'était procuré des moulages de ces bas-reliefs fameux, précisément en vue de son travail, tout comme il avait fait mouler, au Louvre, une des figures d'œil-de-bœuf de la cour¹ ; et il est possible que, n'ayant pu fournir les quatre sujets nécessaires aux baies de la

1. Lamy, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au XVIII^e siècle*, t. II, p. 219 ; — Henri Stein, *Augustin Pajou*, Paris, 1912, in-4, p. 237 ; pour ce qui concerne les travaux de la fontaine des Innocents, consulter ce livre remarquable, modèle des monographies à consacrer à nos grands sculpteurs.

Chancellerie, il ait tiré parti de ces deux moulages, qui s'assortissaient assez mal pourtant avec ses propres compositions, d'une élégance si raffinée et de si délicate allure; celles-ci, par exemple, avaient été combinées pour un espace semi-circulaire, tandis que les bas-reliefs rectangulaires de la fontaine, fort allongés, durent être amputés d'un quart.

Il convient, après avoir examiné l'état actuel des façades, tel qu'il résulte des travaux de réfection entrepris sous Louis XVI, après 1782



FAÇADE DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS SUR LA RUE DE VALOIS
(ANCIENNEMENT SUR LE JARDIN DU PALAIS-ROYAL.)

et dirigés par l'architecte Ch. de Wailly, il convient de le comparer à l'état ancien connu par les gravures déjà citées de La Marcade et de Mariette.

Ici un problème se pose : ainsi qu'on en jugera par la reproduction que nous donnons d'une de ces estampes — la façade du côté du jardin, actuellement sur la rue de Valois — c'est là de l'architecture du milieu de la première moitié du XVIII^e siècle; c'est le style de l'hôtel Peyrenc de Moras (ou Biron, 1729-1730) et de tant d'immeubles élevés alors à Paris; il est impossible de remonter au delà de 1715, date extrême déjà. Or, une tradition qui paraît solidement établie fixe à 1704 ou 1705 la « construction » de l'hôtel par Germain Boffrand. Il faut donc supposer ou que la tradition est erronée — ce qui ne peut être puisque la personne pour laquelle la construction avait

été faite, mademoiselle de Séry (comtesse d'Argenton, en 1706), maîtresse de Philippe d'Orléans, fut disgraciée en 1710, — ou qu'un premier remaniement eut lieu au moment auquel, indubitablement, appartient cette architecture, 1725 environ. Cette dernière hypothèse concorde avec une suite d'opérations immobilières, dont M. Victor Champier a fait connaître les péripéties¹, c'est-à-dire le rachat à terme de la maison par le duc d'Orléans, en 1720, à Charlotte de Bautru, princesse de Montauban (qui l'avait acquise elle-même, sans doute lorsque mademoiselle de Séry quitta Paris) et sa prise de possession en 1726 par la famille d'Orléans. Attribuée alors par cette dernière à son chancelier, le comte d'Argenson, pour y établir ses appartements et bureaux, on peut admettre en toute raison, semble-t-il, que le nouveau possesseur, personnage considérable, ait tenu à mettre l'édifice au goût du jour. Ceci expliquerait que Boffrand, dans son *Architecture*, publiée en 1745² et où se trouvent les planches de La Marcade, n'ait parlé que de « l'hôtel d'Argenson », sans songer à citer des propriétaires antérieurs pour lesquels il aurait effectué le premier travail, dont rien n'apparaissait plus, à l'extérieur du moins.

En quoi consistèrent ces travaux primitifs? Est-ce vraiment en une « construction », comme le disent Germain Brice et Blondel, témoin plus considérable? Est-ce seulement en un aménagement que l'élévation de Marie-Louise-Madeleine-Victoire Le Bel de la Boissière de Séry (1680-1748) au rang de grande favorite justifiait amplement? Il n'est point aisé de décider, mais on peut s'en tenir au témoignage de Brice, bien que, sous la plume d'écrivains cependant contemporains, les mots aient souvent une signification fort approximative; ainsi Thiéry, en 1787³, ne dit-il pas que l'hôtel fut « construit » par de Wailly? Un fait corrobore, du reste, l'assertion de Brice : dans les vues des jardins du Palais-Royal de la fin du xvii^e siècle, celle de Perelle, par exemple, qui ne manque pas de précision, aucune maison n'apparaît en bordure des beaux parterres qui puisse ressembler à l'hôtel qui devint la Chancellerie. Celui-ci est indiqué

1. Dans l'important ouvrage consacré au Palais-Royal, dont il a publié le premier volume et M. G.-Roger Sandoz le second (Paris, 1900, in-4).

2. *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art...* A Paris, chez Guillaume Cavelier, petit in-fol., pl. XXXI à XXXIV. (Bibl. Nat. : Imprimés, V 2101; Estampes, Ha 22.)

3. *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, t. I, p. 287. D'après cet ouvrage (en un passage reproduit par M. Stein), des moulages de la fontaine des Innocents existaient également dans l'escalier de la maison de De Wailly.

très nettement, au contraire, dans le grand plan de Paris de Louis Bretez (1734-1739), avec la façade dont la gravure de La Marcade offre une vue plus détaillée; on lui a donné là l'importance d'un édifice public, et il semble qu'on ait voulu attirer l'attention sur une maison nouvelle. Nous pouvons donc, vraisemblablement, justifier ainsi les différentes phases de la construction: l'état antérieur à la construction de Boffrand par la vue susdite de Perelle — cette construction même, en 1704 ou 1705, par le récit de Brice — et le remaniement opéré après 1725 par le plan de Bretez et les estampes de La Marcade publiées par Boffrand, et celles de Mariette publiées par Blondel.

Ce que nous montrent ces pièces, c'est, en somme, une petite maison: rez-de-chaussée surélevé, étage peu important, combles de médiocre hauteur, à pans très inclinés.

Du côté de la cour, toutes les baies sont à linteau légèrement incurvé avec, au rez-de-chaussée, une agrafe de type très courant formée d'un mascaron rieur, alternativement masculin et féminin, d'où partent des branchages; à l'étage, la clef n'a qu'une feuille mollement ondulée. Le chéneau est décoré d'une frise de postes; des vases décoratifs de plomb ornent les poinçons de la toiture. Sur le jardin, le parti décoratif est plus riche, les baies du rez-de-chaussée sont cintrées avec chapiteaux aux piédroits et archivoltas décorées d'agrafes plus amples que sur la façade orientale; celles du premier ont une mouluration, au lieu de l'encadrement plat de l'Est, et une console à la clef, de petits pilastres à chapiteaux corinthiens les séparant à l'avant-corps. La frise du chéneau s'enrichit de mufles de lion et de vases comme couronnements de ces pilastres. Le perron ou terrasse possède deux escaliers parallèles à la façade, aboutissant à deux grilles qui s'ouvraient sur le jardin, disposition bien différente de celle qui fut adoptée à la fin du siècle, où l'escalier unique et perpendiculaire est au centre. Notons, enfin, le remarquable balcon de ferronnerie régnant au-devant des baies en arrière-corps et garnissant le perron et ses rampes; ses pilastres et ses panneaux, sans présenter le luxe d'enroulements et de circonvolutions qui sera de mise au milieu du siècle, sont d'un dessin que l'on pouvait rencontrer souvent à Paris avant que d'innombrables démolitions en eussent fait disparaître la plupart des spécimens.

Quant aux ailes qui, adossées aux immeubles voisins, encadrent la cour et se réunissent par une courbe agréable au corps de bâtiment d'entrée, on peut supposer qu'elles datent tout entières du

remaniement consécutif à la reprise de l'hôtel par les d'Orléans ; ceci expliquerait que la « petite maison » de M^{lle} de Séry soit qualifiée de « grande » lorsqu'elle devient leur propriété. Les plans anciens, et surtout celui de Mariette où ces ailes sont teintées autrement que le bâtiment principal, indiquent bien une différence d'âge. Celui-ci, du reste, possédait deux pavillons en saillie sur la cour, aux extrémités de la façade, et c'est en avant d'eux que l'on construisit les ailes. Ces ailes comportaient : à droite, une cuisine avec four, un garde-manger séparé de la cour par un passage conduisant de la cuisine à un escalier, la « salle du commun », enfin une antichambre augmentée plus tard au détriment de la pièce précédente, antichambre où l'on avait accès direct de la cour pour passer ensuite dans la « grande antichambre » comprise dans les appartements ; à l'aile de gauche, des écuries, une resserre pour les harnais, des « petits lieux », un escalier et, dans l'ancien pavillon, un arrière-cabinet entresolé dépendant de l'habitation. Aux deux côtés du passage de la porte cochère se trouvaient des remises ouvrant sur cour. A l'étage mansardé, de plain-pied avec l'étage du corps de logis principal, il y eut un « appartement de bains », des offices et chambres de domestiques, plus tard même des bureaux.

Il n'est pas probable que Boffrand ait songé à donner toute sa mesure en édifiant cette maison. Le programme était menu ; le temps dut être mesuré, soit lorsqu'il s'agit d'édifier une demeure à la favorite qui régnait au Palais-Royal, soit lorsqu'il fallut l'aménager pour d'Argenson. On dut, semble-t-il, dans les deux cas, agir vivement. D'où un parti architectural assez quelconque, une sorte de réduction, tout simplement, de tant d'hôtels fameux bâtis dans Paris à la même époque (l'hôtel de Noailles, par exemple, construit par Lassurance à la rue Saint-Honoré), qui ne saurait rendre raison complètement de la manière de Boffrand. Des façades sévères, des lignes simples avec peu de saillies étaient mieux son fait : on en peut juger à l'hôtel qui fut ensuite de Beauharnais et qu'il construisit pour lui-même, dit-on ¹.

*
* *

C'est à l'intérieur, par exemple, qu'on aurait pu se rendre compte davantage de cette manière, car Boffrand fut, on le sait, un initiateur

1. Voy. notre recueil *L'Hôtel Beauharnais, palais de l'ambassade d'Allemagne à Paris*, pl. I (Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture). Les événements actuels, postérieurs à la rédaction de cet article, nous ont fourni l'occasion

en matière de distribution et de décoration des appartements, presque en même temps, mais avec moins de gloire, que Robert de Cotte. Malheureusement, de ces appartements embellis pour une délicieuse occupante, rien ne nous est resté, en dehors de la distribution, de certains partis, d'un plafond plat, qui ne permet pas de se faire une idée de l'aménagement décoratif général, et d'une gravure du livre de Boffrand qui se rapporte, comme ce plafond, à la pièce la plus importante, le grand salon correspondant à l'avant-corps du côté de la rue de Valois. Car presque tout a été transformé, comme l'extérieur, à la fin du XVIII^e siècle.

Voyons d'abord en quoi consistaient ces appartements. Nous avons parlé d'une antichambre (n° 1 du plan de Boffrand que nous reproduisons), sans caractère aujourd'hui, de laquelle on passe dans la « grande antichambre » (n° 2). A côté de celle-ci, au centre, par conséquent, de la face sur cour, était la salle à manger (n° 8), suivie de la chambre à coucher entresolée (n° 6) avec son alcôve, ses « petits lieux » obscurs et mal aérés. Cette chambre à coucher, dont il est inutile de rechercher si elle fut jamais le théâtre des premières amours qui avaient pour elles le palais voisin, cette chambre est qualifiée de cabinet ou bibliothèque sur le plan de Mariette. Du côté de l'Ouest on trouvait une seconde antichambre à droite, qui fut ensuite la « salle d'audience » du chancelier (n° 3), le salon au milieu (n° 4), un « grand cabinet » à gauche (n° 5).

Cette disposition générale ne changea pas, sauf en ce qui concerne la destination des pièces. A peine modifiée dans certains détails¹, on la retrouve encore aujourd'hui, malgré les meubles de bureau répandus un peu partout². Mais tout le décor est d'autre époque. Il nous

d'attirer l'attention sur ce remarquable édifice français (voy. *L'Illustration*, n° du 13 mars 1915, et la *Revue des Études napoléoniennes*, 1915, t. II, p. 136).

1. La cheminée du grand salon transportée contre la paroi Nord, l'alcôve et les cabinets disparus de l'ancienne chambre à coucher, l'antichambre principale privée de la cheminée en niche faisant saillie à l'extérieur sur une étroite courette, etc.

2. La « Société linotype française », qui occupe ces locaux depuis 1907, a su les respecter d'une façon remarquable, après leur avoir rendu leur éclat par une remise en état discrète. Les cloisons et les meubles qu'elle a dû placer n'ont rien altéré, et si la cour a été transformée, pour ses machines, en une sorte de hall vitré, l'architecture n'a pas eu à souffrir non plus. Nous remercions la direction, et M. Lacroix, rédacteur des *Linotype Notes*, de l'obligeance avec laquelle nous a été facilité un nouvel examen des lieux, que nous avons heureusement pu étudier et faire photographier dans leurs détails, avant l'installation, pour la Librairie centrale d'art et d'architecture (anc. maison Morel), dont le chef, M. Ch. Eggimann, a bien voulu nous autoriser à utiliser un certain

reste à le décrire en sa magnificence, qui fait des trois salons principaux un ensemble de tout premier ordre. Ceci d'autant plus que, si l'on trouve ailleurs des appartements d'un « Louis XVI » plus raffiné, le cas paraît unique pour l'époque (dans ce qui nous a été conservé, s'entend) d'un style aussi sérieux, si l'on peut s'exprimer ainsi. Il semble que la solennité du grand siècle réapparaisse ici, soit que le décorateur ait obéi aux suggestions d'un propriétaire épris du passé, soit qu'il ait suivi ses propres inspirations.

M. de Champeaux¹ croit reconnaître, dans le grand salon notamment, le caractère des ouvrages de Ch. de Wailly, lequel dirigea les travaux effectués après le rachat de l'hôtel aux d'Argenson par le duc d'Orléans². Il serait difficile, croyons-nous, d'étayer ceci de preuves convaincantes. Si l'on examine, dans le recueil de J.-Ch. Krafft et N. Ransonnette³, les coupes de la maison que de Wailly s'était construite en 1777, rue de la Pépinière — et où sa « manière » devait certes briller plus que partout ailleurs — ou de celle, contiguë, qu'il avait édifiée pour le sculpteur Pajou, son collaborateur aux travaux de la Chancellerie et son ami, on constate la présence de décorations bien de leur époque, sans rien de cet aspect quelque peu « Louis XIV » qui frappe à première vue lorsqu'on visite l'hôtel de la rue des Bons-Enfants. Cette impression provient de l'emploi de motifs que l'on pourrait appeler archaïques, si ce qualificatif ne les vieillissait pas outre mesure : des trophées d'armes, des boucliers, des mufles de lions, qui semblent empruntés à Versailles ou à la Galerie d'Apollon ; il n'y a pas jusqu'à des guirlandes très Louis XVI qui ne paraissent d'un autre règne. Les reliefs, d'allure si classique, de Pajou, la coloration générale, plus montée de ton qu'on ne le voit habituellement alors, ajoutent à cette impression, qu'avait notée très exactement déjà Gustave Sandoz⁴. Mais celle-ci ne résiste

nombre de ces clichés en vue de l'illustration du présent article. Nous en avons publié plusieurs dans *L'Architecture et la Décoration françaises* déjà citée (2^e série).

1. *L'Art décoratif dans le vieux Paris*, p. 268 (notice des plus insuffisantes).

2. Un petit problème se pose à ce sujet : le comte Marc-Pierre d'Argenson fut chancelier de 1723 à 1740, et son frère aîné, le marquis René-Louis, qui lui succéda, avait cédé sa charge vers 1745 à M. de Silhouette. Où les bureaux de la Chancellerie furent-ils situés à partir de cette époque jusqu'en 1784, année du rachat ? Au Palais-Royal, sans doute.

3. *Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs, 1801-1802*, pl. 43 à 45.

4. *L'Hôtel de la Chancellerie d'Orléans au Palais-Royal*, notice écrite en 1881 et restée manuscrite, dont M. G.-Roger Sandoz, fils de l'auteur si regretté, nous a fort obligeamment communiqué une copie. Gustave Sandoz fut, durant quelques

pas à l'examen et il faut se résigner à ne trouver à la Chancellerie qu'un décor, splendide du reste, du dernier quart du XVIII^e siècle, décor traité dans un goût noble peu commun à l'époque, et posé sur des divisions de lambris de soixante ans plus anciennes.



LAMBRIS DU GRAND SALON DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS
ÉTAT ANCIEN, D'APRÈS LE « LIVRE D'ARCHITECTURE » DE BOFFRAND

En se reportant à l'élévation d'une des faces du grand salon, le années, locataire des appartements du rez-de-chaussée, où il avait installé un magasin de bronzes d'art; mais il s'était épris de la vieille demeure, fort négligée depuis que les créanciers de Philippe-Égalité l'avait vendue au citoyen Arnoult, et il en avait entrepris la restauration avec le zèle le plus méritoire et la discrétion la plus louable, en 1880. C'est à ses soins éclairés et désintéressés que l'on doit la conservation de ce bel intérieur, où s'installa, après lui, l'Union centrale des Arts décoratifs. On ne saurait donc s'occuper de la Chancellerie sans évoquer le souvenir de Sandoz, qui a beaucoup d'autres mérites joignit celui d'être un bon écrivain : on peut en juger par sa notice, dont son fils a remis une copie à la bibliothèque de l'Union centrale.

seul intérieur qu'ait publié Boffrand, malheureusement, et que nous reproduisons, on se rendra compte de ces divisions. Chaque face de la pièce ¹ comporte trois baies cintrées : fenêtres d'un côté, portes, fausses portes ou glaces ailleurs.

Boffrand, presque aussi hardi novateur que G.-M. Oppenort, avait chargé tout cela de cartouches, de coquilles, d'agrafes, avec les attributs à la mode : armes, carquois et flambeaux à l'antique, motifs élégants et riches que soutenaient les jeux de fonds des trumeaux et les peintures exquises — des pastorales — des dessus de portes. Rien de trop contourné encore, mais le « Louis XV », avéré déjà et prêt aux excentricités du milieu du règne. Ce sont ces points exactement que l'on a décorés à nouveau vers 1785. Les jeux de fonds ont fait place à des panneaux unis, qui, répartissant mieux peut-être le décor, contribuent à l'effet général de solennité, ainsi que les motifs de relief plus accentué. Les cartouches ornant les trumeaux à la hauteur de la naissance des arcs ² ont été remplacés par des boucliers, circulaires ou ovales selon la largeur dont on disposait, posés sur des dépouilles de lions et offrant sur leur convexité divers sujets où le lion encore joue un rôle : combat d'un lion et d'un sanglier, lion dormant les pattes croisées sur une épée placée sur un livre fermé (la Vigilance), figure de la Force assise sur un lion, puis une aigle double, un cheval se cabrant, la Charité (une femme soutenant un blessé), etc. ; aux angles, le bouclier est représenté sur sa face intérieure, avec sa garniture capitonnée et ses poignées. Aux agrafes en cartouches du sommet des arcs ont succédé des casques de types divers accompagnés d'armes ou de boucliers, et, aux travées centrales, un mascarón féminin amusant, flanqué de cornes d'abondance. Au-dessus des glaces du fond, moins hautes que dans l'ordonnance de Boffrand, des dessus cintrés offrent chacun un médaillon rond, enchâssé dans une bordure d'oves, avec figure en relief de Muse assise ; des rinceaux d'acanthé très élégants partent du sommet de ces disques et retombent à droite et à gauche.

Reste enfin la merveille de ces lambris, les quatre dessus des

1. Qui a 8 mètres sur 7.

2. Autre problème : ces cartouches, très ornés, renferment, aux côtés de la cheminée (disparue aujourd'hui), les lettres O et M enlacées, que nous ne nous chargeons pas d'expliquer. C'est à peine si l'on ose proposer de leur faire dire « Maison d'Orléans », tant cela paraît médiocrement trouvé. Aucun des d'Argenson n'a eu ces initiales et ce n'est pas à la légère, sans doute, que Boffrand et Mariette (celui-ci dans sa coupe de l'hôtel) les ont mises sur leurs planches. Alors ?



CLICHÉ DE LA LIBRAIRIE CH. EGGIWAHN

UNE DES PORTES DU GRAND SALON DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS, A PARIS
(COMMENCEMENT ET FIN DU XVIII^e SIÈCLE).

portes latérales, bas-reliefs de stuc doré où Pajou, sculpteur habituel de la maison d'Orléans et de MM. d'Argenson, a célébré les Éléments avec un art consommé de décorateur, une entente admirable de la surface et des proportions. Il faut s'étonner que de telles œuvres ne soient pas plus célèbres : à proprement parler, elles ne sont même pas connues¹.

Le Feu, l'Air et l'Eau sont caractérisés par trois enlèvements : celui de Proserpine par Pluton, qui, malgré son fardeau, s'élance



LE FEU, PAR AUGUSTIN PAJOU
DESSUS DE PORTE DU GRAND SALON DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS

sur son char qu'entraînent au gouffre, d'où jaillissent des flammes, des chevaux conduits par l'Amour; celui d'Orithyie, fille d'Érechthée, par Borée, groupe d'une allure moins dramatique que le précédent; celui d'Amymone, enfin, que Neptune arrache au satyre qui la poursuivait. Ces compositions hardies sont pleines de mouvement, le modelé en est souple, ferme et gras, et les ors vieillis leur donnent

1. Signalées par Thiéry dans son ouvrage déjà cité, ignorées de A. de Champeaux, on n'en trouve la mention, de nos jours, que dans la liste d'œuvres publiées par M. Lami (*op. cit.*), avec l'indication inexacte de la chambre à coucher au lieu du grand salon (empruntée à Thiéry) et surtout dans le manuscrit de Gustave Sandoz. M. Stein, dans son précieux catalogue de l'œuvre de Pajou (*op. cit.*, p. 400), les enregistre à la date de 1767, trop ancienne peut-être d'une quinzaine d'années, par analogie sans doute avec l'époque des travaux du maître au Palais-Royal; mais il les croit détruites, ce qui s'explique par les modernes adaptations de l'immeuble, la longue succession de locataires voués au commerce, les difficultés d'accès.

l'aspect de bronzes vénérables et précieux. Quant au quatrième bas-relief, fort habilement traité lui aussi, nous ne serions pas étonné s'il avait été placé là à défaut d'un autre mieux en harmonie avec les premiers; le caractère en est fort différent, tout de calme et de gravité, et l'échelle est réduite. C'est un *Triomphe de Cybèle*, assise en son char trainé par des lions, dans une note un peu conventionnelle¹. Il nous semble, en tout cas, que Pajou a rarement été mieux inspiré que dans les trois autres; ils sont dans la tradition



L'AIR, PAR AUGUSTIN PAJOU

DÉSSUS DE PORTE DU GRAND SALON DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS

glorieuse de la sculpture française et nul ne les regardera sans penser à l'*Enlèvement de Proserpine* de Girardon; celui-ci a plus de noblesse, peut-être, non plus de vie ni de sentiment. La grâce de certaines figures est de tous points exquise : voyez l'attitude des suivantes éplorées de Proserpine qui supplient en vain le ravisseur, ou la courbe voluptueuse du corps d'Orithyie soulevée à pleins bras par le puissant génie des vents.

1. Autant qu'on en peut juger par une indication minuscule d'une des planches citées de Krafft, un *Triomphe* analogue décorait le vestibule de la maison de Pajou. Il est à croire que la *Cybèle* faisait pendant à ce dernier, et que c'est un moulage que nous en avons à la Chancellerie.

Pajou est là tout entier, avec son modelé si séduisant, ses corps un peu allongés parfois, sa conscience d'artiste fécond et sincère, la limpidité et le moelleux de son art. Pour petites qu'elles soient, nos figures permettront d'apprécier la rare saveur de ces morceaux importants¹.

Au-dessus des baies règne une corniche de consoles et de guirlandes de chêne, plus « Louis XVI », assurément, que tout ce que nous avons vu jusqu'ici; celle qui l'a précédée se composait de



L'EAU, PAR AUGUSTIN PAJOU
DESSUS DE PORTE DU GRAND SALON DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS

modillons plus sévères disposés par paires, avec des trophées d'armes entre eux. Que ne pouvons-nous dire ce qu'il y avait ici, et partout ailleurs dans l'hôtel, au temps de M^{lle} de Séry?

Il subsiste cependant un témoin de ce temps-là : c'est le plafond de la pièce où nous sommes, le fameux plafond d'Antoine Coypel, le *Triomphe des Amours sur les dieux*, achevé en 1708, deux ans avant la disgrâce de la favorite, qui avait exprimé au duc d'Orléans, alors à l'armée, sa complète satisfaction. Il est plus célèbre à lui seul, ce plafond, que l'hôtel tout entier, et M. Pierre

1. Il est intéressant de noter combien le Neptune de l'*Eau* s'apparente au *Diogène* modelé en bas-relief par Pajou en 1779 (reproduit dans Stein, *op. cit.*, p. 163). C'est le même modèle qui a posé pour l'un et l'autre ouvrage.

Marcel en a fait excellemment ressortir toute l'importance dans l'œuvre du peintre aussi bien que dans l'histoire de la peinture décorative¹. Coypel s'est laissé aller là, contrairement à une trop constante préoccupation, à sa verve facile, à sa manière agréable et aisée. Quelques charmants dessins de lui, conservés au Louvre, feront apprécier aussi la bonne grâce et l'esprit de la composition, pourtant vaste et dispersée. Le marquis de Chennevières possédait une aquarelle inachevée la représentant, que nous eussions aimé reproduire à défaut de l'original, très noirci et peu propice à l'objectif; malheureusement la trace en a été perdue².

C'est ce plafond qui, datant de la construction et ayant survécu aux deux grands remaniements, permet d'identifier de façon absolue la demeure de M^{lle} de Séry avec l'hôtel de la Chancellerie d'Orléans. Gustave Sandoz en a parlé avec charme, mais il sera difficile d'admettre avec lui que la Vénus est l'image de la maîtresse du Régent, certain Amour le portrait de son fils légitimé, le chevalier d'Orléans, et un faune, celui de Coypel lui-même.

Quant au sujet, ce sont les Amours qui, pour vaincre les dieux, leur arrachent et utilisent leurs attributs; et c'est fort spirituellement dit, quoique un peu lâché et mou parfois. L'un d'eux s'envole avec l'aigle de Jupiter, et ceux qui cherchent à s'emparer de la foudre s'y brûlent les doigts; à Junon, attristée et stupéfaite de tant d'audace, on n'a rien enlevé encore, mais Mars frémissant, dépouillé de ses armes, voit un Amour le narguer en brandissant au-dessus de lui son glaive et son écu. A Hercule on arrache sa massue, à Neptune son trident. Minerve se défend; elle fait face de sa lance et de son bouclier contre lequel les flèches se brisent sans que la Gorgone paraisse épouvanter l'adversaire. Apollon se désole, Mercure seul a cédé son caducée et caresse son gentil ennemi. Et à Vénus, au contraire, tache blanche et blonde, les Amours apportent des fleurs, leurs flèches et leurs carquois, tandis que des nymphes rieuses entourent la déesse. Un Amour, chef des vainqueurs, est assis sur

1. *La Peinture française au début du XVIII^e siècle, 1690-1721*, p. 203. Voy. aussi Jean Guiffrey et P. Marcel, *Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles*, vol. IV, p. 35.

2. N^o 37 du catalogue de la vente des 5 et 6 mai 1898; hauteur, 0^m,45, largeur, 0^m,41; vendue 450 francs. M. René Catroux, de la maison J. Féral, a eu l'obligeance de nous faire connaître qu'elle avait été acquise par Léon Gaucher (Paul Leroi), l'ancien directeur de l'*Art*, à la vente posthume duquel elle ne se trouvait pas. Nous serions reconnaissant au lecteur de la *Gazette* qui nous renseignerait à son sujet.

la balustrade peinte qui surmonte la corniche et forme aux angles des motifs ornés de cartouches, surmontés de vases et flanqués de figures décoratives imitant le bronze; sa physionomie est narquoise, il tient un flambeau enguirlandé et s'appuie contre un lion couché.

En vérité, le *xvii^e* siècle et ses pompes paraissent déjà lointains. Coypel — il n'était point encore premier peintre du roi, sans doute — portait un coup sensible à la décoration solennelle et boursouflée. Sur son thème amusant le siècle nouveau allait exécuter maintes variations, dont il convient de rappeler au moins celles de Gabriel de Saint-Aubin. L'esquisse que nous a laissée ce dernier, d'une élégance plus raffinée que la composition de son fameux prédécesseur, plus vraiment décorative et plus aisée, eût donné un pendant fort exact à celle-ci s'il l'avait mise à exécution. Mais cette esquisse est de 1752... A ne considérer que ces deux pages, on douterait presque qu'un demi-siècle complet puisse les séparer. Jacques-François Blondel, à la même époque, donnait ce précepte aux élèves de son cours d'architecture : « C'est dans la décoration des petits appartements destinés au délassement de l'esprit que l'on peut seulement s'abandonner à la vivacité de son génie à l'égard des ornemens. » S'il pensait surtout aux artistes de son temps, il n'est pas défendu de supposer que l'œuvre de Coypel lui avait fourni un exemple et la plus spirituelle illustration de son aphorisme.

Saint-Aubin, lui, n'a pas fait figurer les dieux dans son empyrée, sauf Vénus; leurs attributs seuls s'y trouvent, apportés par des Amours vainqueurs à l'Amour, triomphateur espiègle de Vénus même, qui, complaisamment, l'indique à l'univers, et des Grâces alanguies. Ce plafond devait être rectangulaire, comme celui de la Chancellerie, et tout entouré aussi d'une balustrade en perspective¹.

Pour en finir avec le grand salon, notons, sur les portes, des camaïeux vert bronze, peints par Charles Monnet, décorateur assez habile, et représentant des figures en pied de dieux et de déesses : Neptune, Vénus, Cérès, Apollon, Diane, Bacchus, Vulcain, Junon, accompagnés, dans les panneaux du bas, d'attributs appropriés disposés en trophées. Les petits panneaux intermédiaires, sculptés, ornés d'arcs, de flèches, de carquois, de flambeaux, de couronnes de fleurs, sont les seuls vestiges de la sculpture composée par Boffrand.

1. Collection du marquis de Biron : catalogue de la vente du 9 juin 1914, n° 57 (reproduction dans l'édition illustrée).

De ce qui fut la salle d'audience de la Chancellerie, au nord du grand salon, il y a bien moins à dire¹. Ici rien ne date de la première moitié du siècle, à part la courbe et les compartiments du plafond en voussure, l'emplacement de la cheminée, marqué par une cheminée plus récente et par un couronnement trop étroit pour les pilastres que l'on a assez bizarrement appliqués en cet endroit. Toute la pièce est fort riche, néanmoins, sous son plafond surchargé d'ornements, mais d'une tonalité chaude, où des ors variés se marient avec le marbre des pilastres et la peinture de la coupole ovale et légèrement concave. A vrai dire, cette peinture, de Lagrenée le jeune, est fort conventionnelle, mais elle a le mérite, que n'a pas le plafond voisin, beaucoup plus âgé, il est vrai, d'être bien conservée, fraîche encore et jolie. C'est Hébé qui apporte le divin nectar à Jupiter, et le sujet prouverait que la pièce a servi, à un moment donné, de salle à manger. Le dieu contemple avec une complaisance quelque peu égrillarde sa fille et servante planant assez lourdement au-dessus de l'Amour qui, se servant de son arc comme d'une massue, en menace l'aigle divin, jugé importun, sans doute. Quant à la décoration proprement dite, elle est constituée par de grands compartiments à la voussure, encadrés de moulures à entrelacs, à feuilles d'acanthé, etc., dont ceux des angles offrent des motifs habilement modelés, parmi lesquels il faut distinguer des rinceaux, des coquilles, des vases; au centre des parois latérales, par conséquent au-dessus de la cheminée et de la paroi qui lui fait face, se trouvent des sphinx d'excellente facture, qui flanquent des médaillons enguirlandés de chêne².

Que l'ancien grand cabinet, à gauche du salon, ait servi de chambre à coucher, le plafond ici encore l'explique, et aussi une niche large, peu profonde sans doute, qui fut probablement une alcôve, et est ornée d'une coquille peinte et dorée à la voussure cintrée, — coquille qui se répète au-dessus des fenêtres. Œuvre charmante que ce troisième plafond³, un *Lever de l'Aurore* de Louis Durameau (1733-1796); et cette page, enlevée de verve, aurait dû sauver son auteur d'un

1. 4 mètres sur 3 environ.

2. Thiéry (*op. cit.*) parle de « jeunes filles portant des corbeilles de fleurs imitant le bronze antique, qui forment cariatides » et que Gustave Sandoz croyait disparues. Ce sont tout simplement les mascarons, surmontés de vases et de coupes, d'où partent les rinceaux des compartiments d'angle du plafond.

3. Nous ne savons rien de la décoration des plafonds de ces deux pièces avant celle que nous décrivons, laquelle ne remonte pas au delà de 1782.

injuste oubli. Une corniche simulée et dorée surmonte la corniche de stuc, et, aux angles, des coquilles et des mascarons, flanqués de rameaux de laurier, supportent des piédestaux d'où retombent des cornes d'abondance. Dans l'espace ainsi délimité, Diane, qui a reçu sans doute du messager des dieux l'ordre de ralentir sa marche pour faire la nuit plus longue aux galantes entreprises de Jupiter, Diane s'enfuit effrayée, en compagnie d'Amours qui, précipitamment, replient de lourdes draperies d'un azur foncé. Les sombres nuées



JUPITER ET HÉBÈ, PAR LAGRENÉE LE JEUNE
PLAFOND DE LA SALLE A MANGER DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS

se dissipent; d'autres Amours porteurs de flambeaux volettent çà et là; il en est deux aussi qui tiennent en laisse des colombes se becquetant, et, enfin, Apollon s'élance sur son char trainé par des chevaux frémissants. Tout cela est d'une tonalité blonde, avec des morceaux excellents, des lourdeurs aussi, et d'inutiles continuations de nuages en relief trompe-l'œil sur la corniche. Et, surtout, l'état de conservation est assez bon. Le cas est rare d'une peinture de cette dimension restée ainsi sans grandes retouches; mais la structure du plafond lui-même est assez sérieusement atteinte pour que l'on ne puisse envisager sans frémir cette regrettable éventualité d'un transfert, préconisée par certains¹.

1. Malgré des essais réitérés, nous n'avons pu obtenir un cliché utile de la composition de Durameau, jamais reproduite jusqu'ici, mal éclairée, présen-

Les parois latérales du cabinet sont distribuées, comme au salon, en trois arcades chacune, dont les trumeaux, formés de deux petits pilastres ménageant entre eux une niche de plan arrondi, se terminent par un entablement saillant supporté par deux consoles à volutes. Aux soubassements sont enchâssés des bas-reliefs de stuc blanc formés de dauphins adossés, aux queues terminées en bouquets de fleurs ou de fruits; une console semi-circulaire les surmonte et fait saillie au devant des entre-pilastres. La corniche à modillons et à rosaces est dans la donnée la plus classique. Au-dessus des quatre portes, enfin, des enfoncements cintrés abritent de charmants groupes de deux petits Amours¹ porteurs de fleurs et qui gentiment se caressent.

Si tout le décor, en cette pièce, date de la fin du siècle, il est certain que le parti de division des parois est aussi ancien que celui du salon contigu. Les tympanes sont vides de la décoration qu'ils devaient contenir, et les vantaux des portes, divisés en trois panneaux, sont nus également.

Il apparaît clairement, semble-t-il, que les enfants dont il vient d'être question sont aussi de Pajou. Leur grâce un peu apprêtée se retrouve sur d'autres figures du bon sculpteur, comme leurs attitudes et leurs mouvements : voyez les petits génies de la fameuse pendule appartenant au roi de Danemark², ou certains angelots du foyer de l'Opéra de Versailles. Et cette constatation nous amène à nous demander si toute la décoration modelée des trois pièces n'est pas de Pajou, qui fut, certes, ornemaniste des plus distingués. A part le décor de la mouluration, les rangées de feuilles d'acanthé, les entrelacs en bandeaux, les rinceaux uniformes, les guirlandes de modèle courant, qui auront été fournis par le répertoire ordinaire des mouleurs et stucateurs, il n'est pas téméraire de penser que mascarons, trophées et médaillons, tout ce qui donne à ces salons leur caractère et leur originalité et fait un si bel entourage aux œuvres principales, a été exécuté par l'auteur de celles-ci, sous sa propre inspiration plus encore que sur les indications de l'architecte. Ces trophées, par exemple, ne sont pas sans rappeler ceux que Pajou a sculptés au Palais-Royal, et les masques si spirituellement troussés du grand salon, les figures de Muses ou les animaux des médaillons tant de vives oppositions et dominant le bureau d'un homme d'affaires des plus courtois, mais fort occupé; c'est un regret pour nous de ne pouvoir la donner ici.

1. Il y a deux types de ces groupes (nous en reproduisons un), chacun à deux exemplaires.

2. Stein, *op. cit.*, pl. X.

de la même pièce, ne sont pas seulement le fait d'un modelleur plus ou moins habile; on y sent la personnalité et la fantaisie aisée d'un



SALLE A MANGER DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS

artiste. Il nous semble donc que l'œuvre décorative de Pajou doit s'enrichir ici de morceaux nombreux et notables.

Du mobilier nous ne possédons qu'un vestige : un lustre-applique en forme de lyre aux branches terminées par des têtes d'aigles, suspendu contre l'une des glaces de cette pièce par un cordon à mouchet entouré d'une guirlande de fleurs en spirale ; un masque d'Apollon rayonnant couronne la lyre, et le tout est de bronze doré. Des appliques semblables existaient au grand salon. Dans ce dernier, il convient de ne pas omettre une jolie balustrade de bronze, qui se dresse au-devant d'une glace dans la fausse baie adossée à la chambre à coucher. Applique et balustrade ne remontent, naturellement, qu'à la fin du XVIII^e siècle.

A cette série inappréciable de salons s'ajoute encore une pièce intéressante, sur la cour, qui fut la primitive salle à manger. Sa simplicité tranche avec celles des appartements de façade ; pas de dorure, point de ces rinceaux, de ces reliefs prodigués là. Le plafond plat est supporté, sur un entablement élevé, par des colonnes composites à demi engagées, le tout de stuc blanc. La disposition est « d'un genre tout à fait nouveau », dit Thiéry ; elle n'est pas très remarquable. Ce qui l'est davantage, ce sont des peintures en grisaille bistre imitant des bas-reliefs de stuc : aux parois, entre les colonnes, de grands vases décoratifs dans des niches simulées surmontés de sujets d'Amours en panneaux carrés, représentant les Saisons ; au-dessus des portes, d'autres Amours accompagnant et enguirlandant des vases ; au plafond, enfin, tout un ensemble d'ornements qui rappellent les motifs, en relief et sur voussure, du plafond de l'autre salle à manger, avec des compartiments analogues. Certes ce plafond n'est à comparer à aucun de ceux que nous avons décrits ; il offre cependant un spécimen rare et intéressant de décoration intérieure facile et bien venue et dénote une main fort experte : c'est celle du peintre Gabriel Briard, un des bons élèves de Natoire, de qui sont sans doute aussi les différents panneaux des parois. Le sujet central, ovale, est une aigle romaine aux ailes éployées dans une couronne fermée et enrubannée ; une guirlande de fleurs et de fruits, relevée de distance en distance, fait à ce motif un encadrement ovale aussi. Puis, dans les six compartiments qui occupent le pourtour, on remarque six médaillons, circulaires aux angles, ovales dans les deux côtés, représentant des scènes de la vie d'Hercule, comme les combats contre le lion de Némée et l'hydre de Lerne, la poursuite du centaure Nessus, ravisseur de Déjanire, l'étouffement d'Antée, etc.¹.

1. Aux quatre angles du plafond on voit un monogramme formé des lettres VM ou MV enlacées, aussi inexplicables pour nous que les OM ou MO jadis au

Si l'on s'en rapporte à la coupe longitudinale de Mariette, citée ici à différentes reprises, la pièce qui nous occupe était, comme le grand salon, divisée en trois panneaux sur chaque paroi; on voit sur ladite coupe la paroi Sud, qui comporte au trumeau central une cheminée et une glace cintrée dans le haut avec agrafe à mascarons à la clef, et, de chaque côté, une porte carrée, dont le dessus est orné d'un trophée d'instruments de musique pastorale ou d'armes en usage aux jeux symboliques de l'amour.

Le vestibule contigu (au Nord) à la salle que l'on pourrait dénommer d'Hercule (tout comme les trois salons en façade auraient pu être désignés sous les noms de salons d'Hébé, de Vénus et d'Apollon), ce vestibule est décoré de colonnes engagées et d'un entablement de stuc de même modèle que ceux que nous venons de voir.

Si nous notons que dans le cabinet entresolé, sur cour, qui fut à l'origine une chambre à coucher, on constate la présence de quelques chambranles sculptés, nous aurons passé en revue toutes les parties encore décorées de la Chancellerie.

*
* *

Est-il convenable qu'on détruise celle-ci, ou même qu'on en transporte ailleurs les débris? Que deviendront, traités de la sorte, ces plafonds déjà fissurés, ces délicates arabesques, ces stucs, ces dorures fragiles? La plupart y résisteront-ils et ne sera-ce pas leur perte assurée? Au moins aurions-nous voulu en démontrer l'intérêt et le très grand attrait. C'était là ce que nous nous propositions en établissant, pour parer à toutes éventualités, une sorte d'état des lieux. Éclaircir complètement, ou même énumérer seulement tous les problèmes qui se posent ici dans l'ordre historique — il en est de nombreux encore¹ — eût dépassé les limites de cet inventaire.

grand salon et qui se distinguent sur la coupe gravée par Mariette. Et ce chiffre VM se retrouve dans le grand cabinet du *Lever de l'Aurore*, sur les disques formant médaillons aux angles du plafond, du moins sur deux d'entre eux.

1. Ainsi la question importante de l'habitation de l'abbé, puis cardinal Dubois. Gustave Sandoz croit et cherche à démontrer qu'il a habité l'hôtel même, au temps de M^{lle} de Séry. Nous ne pouvons adopter ce point de vue traditionnel. Que Dubois, entremetteur habile, ait négocié l'achat et la construction de l'hôtel pour le duc d'Orléans son maître, rien de plus certain puisque Brice et Blondel (*Architecture française*, t. IV) le disent. Qu'il y ait logé jusqu'à sa mort, rien ne le prouve; au contraire, le même Brice, très explicite, dans une édition postérieure (1725), raconte que la maison ci-devant « occupée par la comtesse d'Argenton l'est à présent par M^{me} de Montauban ». Cette dernière l'avait acquise dès 1710, et c'est elle qui la vendit à la maison d'Orléans. Nulle

Une demeure où s'associent les noms de Boffrand et de Ch. de Wailly, de Pajou, de Coypel, de Durameau, de Lagrenée et de Briard, pour ne parler que des artistes, n'est-ce point un précieux écrin ? Et que de souvenirs, que d'anecdotes, que de récits on pourrait transcrire, que d'ombres il faudrait évoquer !.. Il est vraiment déplorable que la conservation pure et simple ne soit pas assurée.

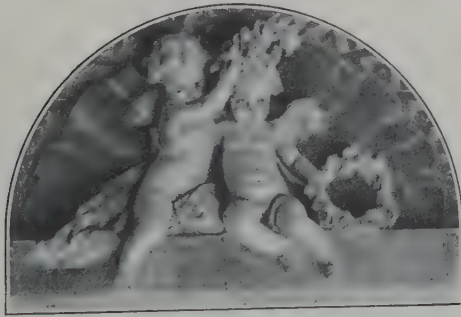
J. MAYOR

P.-S. — Pendant que cet article attendait que des temps plus propices permissent à la *Gazette des Beaux-Arts* de reprendre sa publication, le zèle des démolisseurs ne se ralentissait point. C'est ainsi qu'au début de février 1916 un décret présidentiel a déclaré d'utilité publique l'élargissement partiel des rues Croix-des-Petits-Champs et de Valois, ainsi que l'ouverture d'une voie nouvelle entre ces deux rues. Car cette dernière opération entraînera la disparition de la Chancellerie d'Orléans, dont cependant, nous dit-on, « la valeur artistique n'a pas échappé à l'administration municipale », laquelle a stipulé, dans la convention conclue avec la Banque de France, « la reconstitution, dans son nouvel édifice, de toutes les parties intéressantes ». Quoique ce trait de prudence administrative puisse sembler, au premier abord, une concession fâcheuse, il faut, paraît-il, s'en féliciter : ce n'est qu'en prescrivant cette « reconstitution » que la conservation définitive de toutes ces richesses pouvait être assurée, alors que, nous dit-on, l'augmentation de valeur des terrains aidant, le propriétaire actuel aurait pu être amené à raser purement et simplement la Chancellerie pour faire place à un immeuble de rapport et sans s'inquiéter le moins du monde des œuvres d'art !

En fait, la percée prévue effleure à peine l'immeuble de la Chancellerie ; elle en entame seulement le mur mitoyen. C'est donc une grande muraille fruste et aveugle qui se dresserait en bordure de la voie nouvelle. On ne pouvait obliger le propriétaire à la conserver et à ne profiter point de l'inévitable plus-value. Il aurait fallu que l'État fit l'acquisition de la maison... Mais on se demandera pourquoi la Banque de France, s'étant substituée à ce propriétaire, ne place pour Dubois, sauf peut-être entre 1705 et 1740, où on ne le voit guère partageant la demeure, assez exiguë, de la maîtresse du duc. C'est Édouard Fournier qui avait raison, sans doute, lorsqu'il supposait, dans *Paris à travers les âges*, que Dubois avait habité à l'hôtel Mélusine contigu, véritable dépendance du Palais-Royal, où logea et mourut un autre gouverneur du futur régent, M. de Navailles.

conserve pas purement et simplement la vieille demeure historique, quitte à l'englober dans des constructions nouvelles, quitte même à ne point échapper à la muraille de peu d'attrait en question, au lieu de se livrer à ce travail si délicat, si plein d'aléas, si décevant peut-être, du démontage, du transfert et de la reconstitution de tant de précieux morceaux, de ces stucs vénérables, de ces plafonds, de ces mille fioritures. Il faut croire que cette conservation est véritablement impossible, puisque la Commission des Monuments historiques elle-même, qui s'était élevée avec force contre toute idée de démolition et avait classé la Chancellerie, a fini par acquiescer au projet de la Ville et de la Banque. Les réserves faites et les garanties données lui ont paru de nature à emporter son adhésion, et elle ne manquerait point de mettre le holà si le respect le plus absolu ne présidait pas à ces travaux. Il n'est pas moins certain que le très distingué architecte de la Banque de France anra à cœur d'accomplir sa mission difficile avec une conscience d'autant plus grande que les craintes auront été plus vives et plus légitimes; mettons toute notre confiance en M. Defrasse si, en dernier ressort, il *faut* absolument démolir.

J. M.



AMOURS, PAR AUGUSTIN PAJOU
DESSUS DE PORTE
DE LA CHAMBRE A COUCHER
DE LA CHANCELLERIE D'ORLÉANS



VILLAGE MARIN

D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE DE M. JEAN FRÉLAUT (ÉPREUVE UNIQUE)

PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

JEAN FRÉLAUT

QUAND vous regardez les peintures de Fouquet ou de Bourdichon, de Jean Malouel ou du « Maître de Moulins », tout cet art des Primitifs qui ouvraient pour la première fois leur intelligence à l'infinie beauté de la nature et qui en étaient éblouis au point de ne rien voir au-dessus de sa transcription attentive et recueillie dans l'émotion religieuse qu'ils ressentaient, un double caractère frappe : la sincérité du sentiment, et la sincérité de la vision.

L'artiste ne sait pas s'il est savant ou, du moins, il ne paraît pas le savoir ; sa connaissance, qui est pourtant réelle, se garde bien d'aller jusqu'à la virtuosité, cette acrobatie qui fait passer le métier avant le sentiment. Tout son effort tend à traduire le spectacle qu'il a sous les yeux et dont sa sensibilité fut remuée. Rien au delà ne l'intéresse ; il n'a pas d'autre but, il n'éprouve pas d'autre besoin que de se rapprocher le plus qu'il peut de la nature et de s'acharner aux difficultés qu'elle lui oppose. Il est à la fois volontaire et naïf : il sait ce qu'il veut, mais il n'est pas nanti des recettes d'école qui apprennent à rendre par un à peu près superficiel les effets profonds qu'il a saisis. Il est un primitif, c'est-à-dire qu'il hésite, qu'il s'effraie, mais qu'il s'enthousiasme et qu'il persévère. Il lutte avec l'insaisissable Protée ; toujours découragé, il n'est jamais abattu et son énergie finit par l'amener au triomphe. Il fixe sur son papier,

sa toile ou sa glaise quelques-uns des rapports qui unissent la vie à la matière inerte, et voilà l'œuvre faite dont s'enchanteront les hommes.

Il y a des primitifs à tous les âges. Les dessinateurs et graveurs sur bois des almanachs et des images populaires, si recherchés aujourd'hui, en comptaient dans leur nombre, au temps même de Lebrun et de Watteau. De nos jours, Gauguin en était, et de même le volontaire et ingénu Cézanne. M. Maurice Denis s'en donne les apparences, mais n'en est pas. On n'est pas primitif ou naïf — car les deux termes, ici, sont synonymes — par raison, mais par tempérament. Et notez que cette naïveté dans le sentiment s'accommode parfaitement d'une pénétration très intelligente du métier, d'une étude constante et réfléchie des musées. Je suppose que les plus primitifs des Primitifs, ces inconnus que l'on désigne sous le nom de la ville où se trouve leur chef-d'œuvre, ou par leur manière ou, plus anonymement encore, par la région où ils exercèrent : écoles de Navarre, de Bourgogne, de Lyon, de Paris, etc., devaient, avec leurs compagnons ou leurs émules, disserter longuement de leur profession, se montrer des œuvres d'orfèvrerie, de tissage, de peinture, de dessin, de sculpture, échanger même des secrets de technique, sans perdre cette naïveté charmante, cet étonnement devant la nature, qui est une des plus nécessaires, mais des plus rares conditions de la faculté artistique.

M. Jean Frélaud est de cette lignée.

Ce Breton bretonnant vit loin de Paris, ayant pour horizon les coteaux, les lignes d'arbres, le ciel nuageux, les maisons basses aux toits d'ardoises, le profil d'un îlot étendu comme un cétacé endormi sur la mer frissonnante, les routes sinueuses dont les vaches broutent l'herbe des talus, parfois l'animation d'une foire ou d'un marché, plus souvent l'humble chapelle noire avec son crépi blanc, comme il sied au refuge où les veuves des « pérés en mer » viennent interroger « le silence éternel de la divinité ».

Ce sont là ses sujets habituels. Il les connaît bien, il les aime, il leur donne tout son cœur, Vannes et ses environs, ce Morbihan si pittoresque, si légendaire et si intime, je ne suis pas sûr, tant il les affectionne, qu'il ne s'en raconte pas les pittoresques et merveilleuses légendes, recueillies par Luzel, du Laurens de la Barre, Émile Souvestre, Le Goffic ou Sébillot. Son art, « champêtre et simple d'esprit », comme il le qualifie lui-même, est bien dans la donnée de cette nature âpre et mélancolique et de ces âmes candides.

Il naquit le 17 juillet 1879, à Grenoble, de parents bretons,

mais, un mois après, il partait pour Saint-Malo, où son père venait d'être nommé colonel. Ce fut donc au bord de la Manche qu'il reçut ses premières impressions, et ses souvenirs le reportent sans cesse vers la vieille cité corsetée de murailles, qu'assaillent avec la même furie les vagues et le vent. Il y reste cinq ans et, quand il y retourne, il revoit toujours le bambin qu'il y fut. « Il me prend par la main et me suit, » pourrait-il dire comme Jules Renard dans une de ses pages les plus exquisément fines, *Patrie*.

Son père, promu général, en 1885, fut envoyé à Lille où il termina une longue et belle carrière, qui avait commencé avec la guerre d'Italie, s'était brillamment poursuivie avec la campagne du Mexique, et douloureusement avec celle de l'Année terrible. En 1889, le vieux soldat revint prendre ses invalides à La Haie, près de Vannes, propriété qu'il tenait de sa femme. Il regagnait la Bretagne avec sa petite armée de dix enfants, dont quatre encore demeurent, et dont son fils Jean était le sixième.

C'est à Vannes que celui-ci commença vraiment à fréquenter l'école, — mais l'école buissonnière. Malgré la sévérité paternelle, il préférait aux leçons du collège celles des choses, et vigoureux, un peu sauvage, plus apte aux sports qu'à l'étude, il courait la campagne, jouant, observant, ouvrant son intelligence avec ses yeux et jouissant, sans arrière-pensée d'art, du spectacle de la nature. Ces travaux extra-universitaires le conduisirent aux plus piteux échecs, et pas le moindre parchemin n'entra dans sa poche.

Qu'allait-il faire? Il avait dix-huit ans et n'était pas bachelier. Donc, pour lui, pas de grandes écoles, pas de médecine, pas de barreau, pas de magistrature! Pas de commerce non plus : il ne s'en sentait pas le goût. Restait ce métier de rebut : l'art; vie de bohème, de privations, avec une chance sur cent de devenir quelqu'un. Il paraissait montrer quelques dispositions pour le dessin : on en ferait un artiste! On l'expédia aux Arts décoratifs, à Paris. Paris, soit! mais les Arts décoratifs? Cette maison sordide, cet enseignement bâtard, plus théorique que pratique? Ah! non. Ce n'était pas plus attrayant que le lycée. Il n'y resta pas et l'on vit partir sans regrets ce détestable élève. La protection de Gérôme le fit admettre à l'École des Beaux-Arts. Il fréquenta la galerie des Antiques, puis fut admis à l'atelier Cormon, bien qu'il n'eût encore jamais fait de peinture. Au bout de trois mois le service militaire le réclama; il fit son année à Vannes, puis revint chez Cormon. Mais l'enseignement qu'il recevait ne correspondait pas à sa conception de l'art. Une fois de plus,

il devint mauvais élève. Comme tant d'autres, il lâcha la rue Bonaparte pour le Louvre. Il médita devant les chefs-d'œuvre et commença à souffrir de son ignorance de la peinture. Comme tant d'autres, il mena une vie désargentée et si misérable que le souvenir même, encore maintenant, lui en est importun.

Cela dura dix ans. Travaillant, apprenant son métier, ayant beaucoup de camarades et quelques amis qui le soutinrent, il se forma dans une atmosphère morale favorable. Il eut la chance de ne jamais désespérer, de ne jamais douter de l'avenir, malgré les difficultés de l'heure présente, de trouver sa plus grande joie dans son art.

Enfin il retourna à Vannes. Une excursion à l'île de Wight fit fleurir une idylle qui se termina par un mariage. Entre temps, il avait vu s'ouvrir les cartons de quelques collectionneurs et pressenti le succès. Après son mariage il transporta momentanément son foyer dans la Charente-Inférieure, puis revint dans son cher Morbihan. La bonne maison de La Haie fit accueil au jeune fils qu'il ramena et qui jouera bientôt sur les talus, les routes, le long des clôtures, parmi les bêtes des fermes, comme avait joué son père. Les mauvaises années ont fui ; elles sont le passé ; le présent est plein de soleil !

C'est en 1904 que M. Jean Frélaut fit sa première eau-forte, *Une route*, pour le catalogue de luxe de l'exposition de « Certains », qui venait d'avoir lieu chez Barbazanges, boulevard Haussmann (Floury, éditeur). Cette planche de début fut exécutée sur les indications de Marcel Beltrand, lui-même à son commencement. Peu après, il fit la connaissance du graveur américain Mac Laughlan, qui, avec une générosité dont notre grand Bracquemond a donné si souvent l'exemple, — un exemple pas toujours suivi, — lui enseigna tout ce qu'il pouvait désirer : préparation de la planche, vernis, morsure, tirage, etc. Muni de ces techniques, M. Jean Frélaut se mit au travail et, depuis, il a toujours travaillé seul.

Ces premières planches (il en exposa quatre, en 1905, à la seconde et dernière exposition de « Certains », dont les catalogues sont parmi les plus élégants et les plus soignés qui aient jamais paru d'une exposition collective), ces premières planches sont déjà pleines de ce sentiment, de cette poésie, qui caractérisent les œuvres de Jean Frélaut. La facture est un peu timide, un peu contractée. L'artiste n'ose pas se risquer à l'improvisation. Il a d'ailleurs raison, car l'improvisation n'est pas dans sa nature de méditatif.

Pourtant, il regrette de n'avoir pas le brio, l'aisance, de tel ou tel de ses camarades. Sous leurs incitations, il tente de se rapprocher

de l'impressionnisme; il veut graver directement d'après nature, il poursuit les effets de lumière par un dessin libre, dont le trait voudrait s'évanouir, se dissiper dans la clarté. Il produit ainsi une quarantaine de zincs, puis il reconnaît son erreur, détruit ses planches, déchire plus de deux cents épreuves. Il en reste à peine quelques-unes, données ou vendues antérieurement au massacre. Cette période s'étend sur deux années, 1908 et 1909.

A ce moment, une révélation ! On peut affirmer que chaque tempérament d'artiste a son correspondant dans le passé : Ingres avait les Primitifs du *quattrocento*; Delacroix, les Vénitiens; Manet, Goya; Ribot, Zurbaran; Rude, Phidias; M. Anquetin a Rubens; M. Helleu, Reynolds ou Gainsborough; d'autres ont les Japonais, les Russes, les Persans, les Chinois, même les nègres ! M. Frélaut sentit devant Breughel le Vieux la commotion qui lui révélait l'ancêtre artistique. Il comprit, comme lui, le paysage dans son intimité, dans son rapprochement de l'homme, dans le respect de son caractère individuel. Comme lui, il aima à mettre de la vie partout; mais ses animaux ou ses gens animent la campagne et ne s'imposent pas au regard. On les découvre en parcourant la planche, comme du sommet d'une colline on découvre successivement un paysan qui pioche son champ, une vache qui paît, une charrette près d'une ferme. L'impression de Breughel fut si forte, qu'elle effaça celle de Millet, reçue précédemment. Millet, auprès de Breughel, lui parut boursoufflé.

C'est pendant un séjour de quatre mois en Hollande (1905) qu'il connut Breughel et, plus tard, par le remarquable ouvrage de M. van Bastelaer. En 1908, il se rendit à Florence, où il demeura trois mois, plus captivé, toujours par les Primitifs, Giotto, Fra Angelico, Taddeo Gaddi, Simone Martini, etc., que par les virtuoses qui leur succédèrent. Il a toujours craint l'habileté, l'adresse, qui supplée trop facilement l'émotion.

M. Jean Frélaut conduit parallèlement trois ordres de travaux : la peinture, la gravure, le dessin. A l'un ou à l'autre il donne la préférence, selon les saisons. Au printemps, en été, au commencement de l'automne, c'est la peinture qui l'occupe, et le nombre de ses tableaux est déjà important : une quarantaine environ. Il peint sans tricherie, sans atténuation, ce qu'il perçoit de son regard aigu; mais, derrière ce regard, il y a une âme, pleine de grandeur et de mélancolie. Et elle transparait, cette âme; elle s'épanche comme en un monologue passionné; elle transforme le spectacle en vision et, à son tour, l'œuvre parle. Car ce ne sont pas des études que montre



Jean Frélaud pinx.

LA MAISON AUX TOURTERELLES (ENVIRONS DE VANNES)
(Appartient à M. Barbauges.)

Jean Frélaud, mais des œuvres composées, méditées, autant que jaillies de son inspiration. Des chefs-d'œuvre parfois, pourrait-on dire, en songeant à l'admirable toile exposée en mars 1914 chez Barbazanges (galerie Lévesque) et reproduite ici : *Paysage aux environs de Vannes*, ou *La Maison aux tourterelles*. Aux dessins il donne ainsi une bonne part de son effort. Mais c'est le graveur qui, jusqu'ici, est le plus connu.

Le graveur est complet. Dans ses planches les plus réussies (*Village marin*, *La Pluie*, *Vallée de Vensin*, *Sisveur*, *Paysage de l'Île aux Moines*, *Chapelle et mont de Coët à Touze*, *Carnac*, etc.), le sérieux, le charme, la beauté de la matière, sont indéniables. Elles ont cette séduction des Primitifs dont je parlais en commençant. C'est la nature vue par un œil de poète ingénu. Il serait pourtant inexact de croire qu'elles sont venues sans efforts. Tous les Primitifs furent de grands laborieux. Pour M. Jean Frélaud, il en est de même. Quand l'envie le prend de graver, c'est qu'il sait déjà le sujet qu'il traitera, et il s'empresse de jeter son idée sur le papier, à grands coups de mine de plomb. Puis, ses croquis, ses notes et ses références sous les yeux, il attaque son cuivre.

Attaque prudente, réfléchie, pleine de lenteur. Pour lui, l'eau-forte n'est pas une improvisation. L'improvisation, la rapidité, c'est bon pour le dessin et pour la pointe-sèche, qui n'est qu'un dessin sur métal. L'eau-forte, par ses vernis, ses morsures, la nécessité d'avoir d'avance un parti d'ombre et de lumière, par son métier en un mot, exige plus de tâtonnements, d'attention, de mise en garde. Aussi ses premiers « états » sont-ils toujours contenus et hésitants. Mais lorsque vient la fin, lorsque le travail est bien en place, alors le graveur se sent libre et il lâche la bride à sa délicieuse sensibilité. La main prompte court sur le cuivre, lui donne les accents qui le complètent et en font le petit chef-d'œuvre de grâce et d'émotion que nous avons sous les yeux.

A ce moment, nous croyons la planche terminée; l'artiste le croit aussi, et la met au repos. Mais quelque temps après, il la revoit. Elle ne lui paraît plus aussi achevée que naguère. Vite, il saisit son burin et avec cet outil sûr, qu'il aime comme on l'aimait au grand siècle, il replace l'œuvre sur le métier. Vingt fois, recommandait Boileau. Vingt fois, obéit Jean Frélaud. Plusieurs planches comptent, en effet, ce nombre d'« états », rare chez les graveurs originaux. On pense bien qu'à travers toutes ces reprises, le dessin primitif, ce croquis aide-mémoire, est depuis longtemps dépassé. Il y a la même

distance entre le croquis et la gravure de Frélaut qu'entre un échafaudage et un palais. Notons, cependant, que la règle n'est pas générale et qu'il y a des dessins de gravures très poussés.

Il arrive aussi que les cuivres, retirés après un nettoyage insuffisant, sont rongés par l'acide de l'encre et entièrement perdus. Alors l'artiste, enchanté, au fond, de cet accident qui lui donne l'occasion de revenir sur un sujet qui lui plaît, reprend les unes après les autres ses planches au burin, et en fait des œuvres nouvelles, sensiblement différentes des premières (*Petite route de Plœren, Côte de Luscanen, Ferme de Béléan, Petit port de Séné*), etc.

Je crois en l'avenir de M. Jean Frélaut. Il a le don, le savoir et le courage. Il possède à un haut degré l'intelligence de son art. Sa note, personnelle, émue, fait songer à un décor de pastorales, mais il a une variété d'impressions qui empêche de le parquer dans une catégorie unique. Comme Rembrandt, qu'il a beaucoup étudié, il ne refuse pas d'excursionner dans tous les domaines, et je n'en veux pour preuve, outre quelques portraits, qu'une grande et belle planche, *La Procession de Jocelyn*. Mais jusqu'à présent il est surtout paysagiste. Réjouissons-nous, car c'est un paysagiste de bonne marque. Il est de son pays, condition essentielle pour ne rien dire de superficiel; il n'est d'aucune école, il ne suit aucune mode, conditions pour durer longtemps.

Car ce que nous demandons à l'art, c'est de servir à notre « dilection », en nous transmettant toute chaude l'émotion de l'artiste. « Gouter l'art, c'est éprouver une émotion », dit un des interlocuteurs de Ferrero, dans ce beau livre dialogué *Entre les deux Mondes*. Mais cette émotion, encore faut-il qu'elle soit perceptible dans l'œuvre, que celle-ci ne soit pas une froide calligraphie, un tour de main ou de métier. Contre cet écueil l'artiste doit se garder, en ne faisant jamais rien sans cette joie intérieure qui décèle l'inspiration.

Poussin écrivait : « Mes ouvrages ne sont pas des choses que l'on peut faire en sifflant, comme vos peintres de Paris qui, en se jouant, font des tableaux en vingt-quatre heures. » M. Jean Frélaut, non plus, ne travaille pas « en se jouant ». A l'exemple de son grand aîné, il « met l'impatience française à part » et ne donne pas un coup de pinceau, de crayon, de pointe ou de burin qui ne soit médité et surtout senti. Il en résulte des œuvres dont l'art de notre pays et de notre temps peut, dès maintenant, faire état.

CLÉMENT-JANIN

PETIT PORT DE SÉNÉ (MOREIHAN)

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. JEAN FRÉLAUT



P.-S. — Il faut à ces études, faites avant la guerre, un *post-scriptum*. Qu'est devenu l'artiste dans la grande tourmente ? Sergent à la mobilisation, Jean Frélaut écrivait, le 24 novembre 1914 : « Je ne suis plus ni peintre, ni graveur, ni artiste ; ma joie serait de saccager, tuer, piétiner nos ennemis et le moindre recul de notre côté me jette dans une grande tristesse — passagère, car, au fond de moi, une confiance absolue dans notre succès vient me réconforter aussitôt. » A cette date, Frélaut avait eu la douleur de perdre un de ses frères, capitaine, tué le 15 août, à Sainte-Marie-aux-Mines. On comprend son exaspération ! Depuis, il est devenu adjudant, puis sous-lieutenant. Il est au front, parfois « à 40 mètres des Boches » ; il se bat, et il ne craint pas de dire : « Les bons artistes sont aussi bons soldats. » C'est vrai.

C.-J.



LA JEUNE MÈRE
D'APRÈS UNE EAU-FORTE ORIGINALE
DE M. JEAN FRÉLAUT



« BEECHLAW », PUTTENHAM, PAR MM. FORSYTH ET MAULE

DEUX ASPECTS DE L'ART URBAIN

EN ces lieux où la Convention siégea, les Parisiens de la grande guerre méditent, de nos jours, devant des projets d'architectes. Trois mois avant l'orage, les maîtres d'outre-Manche nous exposaient leurs conceptions d'insulaires ; et voici qu'en pleine bataille, quand déjà le ciel semble s'éclaircir par endroits, le continent ravagé songe à réparer ses désastres. L'esprit compare et cherche à conclure, ceci lui opposant cela ; et, comme l'orateur sacré, le curieux de ce qui fut, le prophète interrogeant l'avenir, répètent, étonnés de changements probables : « Quel état, et quel état ! »

Essayons, nous aussi, d'entrevoir ce qui vient, à la lueur d'un passé encore vivant.

I. — ARCHITECTURES ANGLAISES D'AVANT-GUERRE

Paul Sédille, jadis, étudia chez nous l'architecture anglaise de son temps¹. Ce novateur, notre Suger, venait d'édifier, boulevard Haussmann, la première cathédrale française de l'âge mercantile : les magasins du *Printemps*. On s'attendait, sans doute, à le reconnaître, et son œuvre, dans son écrit. C'était compter sans l'académisme officiel et la tradition. L'admiration du technicien alla droit aux gothiques de l'ère victorienne, à Pugin, aux dévots de la reine Anne. Des clubs de Pall Mall et de la rue Saint-James, prétentieux

1. P. Sédille, *L'Architecture moderne en Angleterre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 89 et 194 ; 1886, t. II, p. 89 et 441 ; 1887, t. I, p. 273).

palais d'une pseudo-Renaissance italienne, au Westminster hérissé de clochetons et de tourelles, le musée déroulait ses copies et ses faux. Et jamais faux n'avaient paru plus authentiques, plus révélateurs d'un monde réfugié chez les morts, d'une élite d'érudits qu'angoissait, entrevu de quelques-uns, l'avenir du fer aux formules colossales. De-ci, de-là, un Albert Hall, un South Kensington perçaient, œuvres d'ingénieurs et d'officiers ignorés des Académies, étranges rotondes de métal habillées d'argile, où passait la vie des foules, cependant qu'aux gares immenses, basiliques débordantes de pèlerins pressés, d'autres perspectives surgissaient, pour l'observateur, dans la fumée des convois. Paul Sédille, timidement, salua Saint-Pancrace et son caravansérail à pignons. Il admira cette variété d'aspects que la tradition gardait aux rues sinueuses de la Cité, abritées des alignements d'Haussmann. A Manchester, il s'extasia devant l'hôtel de ville de Waterhouse, gothique machine à résister aux poussières des manufactures et si digne, jugeait-il, de la cité industrielle, « où sa présence surprend agréablement ».

L'auteur du *Printemps* n'oublia que l'indispensable : sur le Palais de Cristal il fut muet. La plupart des architectes anglais d'aujourd'hui n'en parlent pas davantage ; on dirait même qu'ils ne l'ont jamais vu. Aux Tuileries, le Jeu de Paume abritait naguère leurs envois¹. Cette trop brève parade laisse après soi des enseignements à méditer.

*
* *

Croisé de toutes les races qui ont abordé ses falaises, l'Anglais s'est civilisé autour des monastères bénédictins, dérobant aux ordres cloîtrés l'ample chœur des cathédrales, au Danois, au vainqueur d'Hastings leurs forteresses qui sèment les rocs des comtés, au trafiquant vénitien ou génois ses palais à colonnades, au Batave ses peintres et ses rouges pignons. Aux brumes souveraines il oppose dans ses églises l'allongement des vitraux, bouclier translucide qui supprime la muraille. Passant le détroit, il se heurte aux somptuosités des Flandres, aux élégances du calcaire parisien ou picard : il répugne vite à l'austère marbre noir de Durham et se rue aux débauches, aux tortures du flamboyant, sa chose et sa joie. Il faut que les guerres civiles, la Réforme, fille du froid, et le puritanisme

1. Exposition de mai 1914, organisée sous les auspices de la Société des Architectes diplômés, qui a bien voulu nous autoriser à reproduire quelques figures de son précieux catalogue.

renfrogné se liguent pendant deux siècles contre la joyeuse Angleterre pour qu'un Bacon proclame, applaudi des vents et des nuées, le triomphe d'Élisabeth et de sa maison « bâtie afin qu'on vive dedans ». L'égoïsme national d'antan est né dans cette citadelle, annexe de la cheminée où se réchauffe la Bible toute nue du méthodiste. Contre la pluie endémique le toit amplifie sa carapace, à peine aérée de lucarnes. La fenêtre s'enfle en bow-window, hérissant les façades de ses protubérances avides d'un rare soleil. L'ensemble fait songer à un drakkar retourné, quille en l'air, pour le wiking en mal de rembarquement, à quelque monstre marin encore, échoué aux prairies humides. Au reste, rien d'outré, rien qui dépasse la médiocrité verte des plaines où les Tamises gardent leur modestie. Dans cette Grèce du Nord, déchiquetée comme l'autre en presqu'îles, et comme elle charpentée de sommets raisonnables, la tradition tient à ses mesures.

Une première fois le feu a raison de ce passé. Quand la Cité incendiée renaît sous la baguette de Christopher Wren, les clochers dont elle se hérisse proclament une défaite nationale. A la religion du Stuart restauré la coupole vaticane de Saint-Paul fait hommage, comme au souvenir de la reine Tudor les campaniles importés de l'Escorial. Le pastiche s'implante, qu'ébauchaient à peine les pilastres de Kirby. Un demi-siècle rive les disciples de John Webb à Vitruve, à Serlio : c'en est fait de la vieille Angleterre, délaissée pour une Italie mal vêtue de haillons hollandais. Au tombeau même de la tradition indigène Pompéi insultera bientôt, cadavre qu'exhument les Adams de l'archéologie triomphante. De Revett à Cockerell, une fausse Grèce pédante va régner, avec ses marbres mués en pierres grises et en plâtras, avec ses frises coiffées d'ardoises, avec ses temples désaffectés, souillés de banques et de clubs ou peuplés de débris arrachés à des Parthénons défunts.

Dans un monde où Burton se prénomma Decimus, le pseudo-romain a poussé d'effroyables racines. Au « beau néo-classique français » de la rue Bonaparte, Londres répond par d'analogues présents. Devant l'observateur ahuri défile la kyrielle des colonnades et des entablements, point tenaces du tout, dans leur prétendue lutte contre « les lourdes tyrannies archéologiques », point du tout soucieuses « d'exprimer les idées et les goûts du siècle », moins encore assujetties « aux préoccupations intellectuelles et physiques du moment¹ ».

1. Catalogue de l'exposition des architectes anglais diplômés, Préface.

Pour ces travaux de séminaristes un Institut a des indulgences de coupable. Il y avait quelque chose à trouver, ou jamais, quand Greenwich imposa son zéro à l'univers. L'inventif génie des écoliers fit merveille : on eut le choix entre un obélisque où grimpaient un zodiaque, impuissant à déséquilibrer le quadrigé du sommet, dont l'occupant jouait les Atlas, et la vision inattendue d'une colonnade vraiment neuve avec sa tour à horloge coiffée d'un temple assyrogrec à double étage, avec ses deux églises latérales filles de la très parisienne Notre-Dame-de-Lorette, avec ses portiques d'accès ou de défense, encore renforcés d'une puissante escadre ancrée au long du quai. Un Anglais fit honte à ces momies en édifiant — à Greenwich — pour six mille livres une maison de campagne à grand toit, dominée au centre par la cheminée de son hall¹.

Mais il y a, dira-t-on, des formules nouvelles : hôtels de journaux, clubs, palaces, où l'on fait halte. L'imagination des architectes enveloppe ces demeures de manteaux uniformes. A ce quotidien en vogue un dôme d'angle sert de drapeau, surmontant un rez-de-chaussée Louis XVI et trois étages d'immeuble à la mode de nos boulevards. Pas de grandes baies où s'étale la mouvante succession des dépêches; sur les toits, aucun de ces pylônes qui sembleraient désignés pour supporter les annonces lumineuses. Un portique « romain » lourd d'arcades, cinq rangées superposées de fenêtres, trois bonnets carrés au sommet, cousus de plomberies, ventilés d'un double rang de lucarnes, avec des cheminées Louis XIII : cette apparition, qu'on retrouve partout, dénonce l'hôtel à voyageurs, où la même cuisine, les mêmes Suisses polyglottes attendent les mêmes désœuvrés à poches pleines. Le triomphe du genre, c'est l'Automobile Club où Gabriel, converti à l'ionique, réduit ses colonnes à des pilastres : Pall Mall voulait son hôtel Crillon. Dans un grand vestibule ovale, le dorique sévit au-dessus de baies carrées, jalonnées de fauteuils qui figent leur acajou autour d'un tapis de l'Inde. Aux abords de la piscine, les colonnes qu'habille notre grès flammé de Billancourt masquent des exèdres percés de cabines et de windows. Comme cet ensemble dit la griserie des randonnées!

Voilà l'Angleterre impériale, Rome embusquée à tous les carrefours d'un monde à son image. Aux Australies, aux Dominions, aux Afriques écloses sous son égide, elle impose colonnades et frontons comme une affirmation de l'atavisme illustre. Persistance dont

1. Envoi de M. R. Stuart Wallace.

l'antique civilisation méditerranéenne peut s'enorgueillir ! Quelque chose de très grand, de très beau sera mort le jour où le dernier élève de la dernière académie déchirera son projet plein d'acanthés et de volutes, impuissantes à exprimer les besoins et l'idéal d'un autre univers.

*
* *

Cependant la vieille Angleterre vivait d'une existence latente, reléguée aux parcs à la chinoise où la morbide manie de la ruine pastichait abbayes et castels. Dans la brume flottaient les ombres des héros d'Ossian, annonciatrices des saints nationaux ressuscités bientôt par Walter Scott. La maison de jadis réparue sous le crayon de Nash, l'ère victorienne appelait naturellement un Ruskin. Quand s'élevait le Parlement gothique, quand les cathédrales pensaient leurs lézardes, quand une réforme scellait à nouveau la Grande Charte, qui eût douté de l'avenir ? L'homme des pierres sacrées entonna son hymne à la lueur des Sept Lampes : à sa voix l'union de l'art et des métiers parut se réaliser. L'architecte d'églises fut roi. Le baron du sac eut son roc à tourelles. Street, Burgess, Scott régnèrent pour un demi-siècle.

L'étrange révolutionnaire qui menait la danse était cousin de Volney. Il s'était, comme le Constituant vagabond, séparé des sociétés corrompues, éloigné des palais et des cabanes. « J'irai dans la solitude vivre parmi les ruines ; j'interrogerai les monuments anciens sur la sagesse des temps passés¹. » Le Génie ne lui avait révélé que la sagesse des tombeaux et la science des siècles morts. Dans le catholicisme médiéval, Ruskin s'était plongé en sociologue inadaptable à l'âge d'acier. A la Renaissance, ère de la copie, il avait dit sa rancune, et son amour aveugle à la nature des Primitifs. Ce cosmopolite, figé dans une admiration toute britannique pour le muscle et les sports, ne comprenait le progrès que comme une régression.

L'Angleterre victorienne fit comme son dieu : elle pensa arrêter le soleil en élevant aux dépens des bas étages les échafauds surplombants du « half timber ». Contre l'incrédule on crénelait les clochers ; contre le vent d'est qui amenait les idées subversives et le spleen, le mur s'écailla de bardeaux. Un splendide isolement s'af-

1. *Les Ruines*, éd. de 1822, p. 20.

firma en pignons multiples, en toits sans discipline qui de la maison faisaient un village peuplé d'indépendants et d'ermites. La symétrie demeura odieuse à ces ennemis de la logique et des casernes. Au secours du home, on appela le grand architecte indigène, ce lierre



« FARTHINGSTONE » (LA TERRASSE), PAR M. W. [CAVE

qui meurt où il s'attache. Quand les deux continents, chaque jour plus pénétrés d'instincts nouveaux, multipliaient leurs ruches à étages où s'entassaient gens d'affaires et gens de métier, quand partout l'immeuble mal cloisonné avait raison de l'hôtel onéreux et de l'égoïste villa, Londres s'obstinait dans l'ancienne formule du chez soi.



« PAPILLON HALL », PAR M. E.-L. LUTYENS

tante où les baies s'encadrent de bleu, comme pour figurer ce ciel pur inconnu aux hyperboréens. Mais fi des rues où l'on s'entasse ! La facilité des communications fait triompher le suburbanisme ; chacun aura son logis particulier, citadelle où le chef de famille se laisse appeler gouverneur. Ici, l'on peut s'enfouir derrière des arbres toujours verts, grâce à la pluie obligatoire. Librement, la demeure s'allonge ou s'infléchit, groupant autour d'un hall central ses chambres indépendantes ouvertes sur l'interminable corridor qui évoque le navire³. Ailleurs, l'orientation autorise un porche ouvert ou un promenoir qui arrête le toit dans son

1. Ernest Newton : Martin's Bank, Bromley, Kent (Catalogue de l'exposition, n° 196).

2. M. Mackintosh (Section écossaise, n° 59 du catal.).

3. Villa « Beechlaw », Puttenham, Surrey, par MM. Forsyth et Maule (n° 101 du catal.).

L'architecte anglais du xx^e siècle ressemble à sa clientèle. Pour la ville, on lui demande l'étroit logis de briques, importé des Pays-Bas, égayé de fleurs et identique à son voisin. Sur la façade les boiseries des windows s'éclairent de peinture blanche en haine du brouillard. On sait insérer dans ce cadre les bureaux accueillants d'un banquier¹. En Écosse², la brique émaillée habille une maison plus impor-

« THE DEANERY », SONNING
PAR M. E.-L. LUTYENS

interminable chute. Ce toit, avec ses cheminées, accapare tout : contre lui, les vérandas se débattent, telles des naufragées qu'étreindraient des vagues d'ardoise¹.

A l'intérieur, la vie se disperse. Au salon français qui sacrifie l'habitant à l'hôte l'Anglais individualiste oppose le hall, où l'étranger se sent perdu, et qui, plus qu'un centre de réunion, semble un lieu de passage. Ce donjon moderne joue au jardin d'hiver; ses parois s'encarcassent de boiseries, son plafond de charpente s'arc-boute, aux angles rentrants, d'un lavis de poutres et de solives, et tout y songe à la forêt². Le corridor l'imite, que signerait notre Plumet : sa



« KNEERBROORTH » (FAÇADE), PAR M. E.-L. LUTYENS

perspective, un peu, éveille l'idée d'une galerie de mine où il ferait clair³. Aux abords de la maison, la treille risque ses poteaux⁴; parfois un bassin à nénuphars, ceinturé de fleurs qui gravissent les marches d'accès, reflète le triangle des pignons⁵. L'architecte excelle à rendre aimables le séjour et son cadre. A l'occasion, la demeure quadrillée de briques s'ouvre sur une cour principale accotée de cours annexes. Par derrière, les *pergole* continuent en ailes le logis, encadrant le tennis et laissant voir le stade. Alentour, le jardin botanique, les parterres, la roseraie appellent le complément du verger⁷.

1. Bassets, Farnborough, par M. E. Webb (Cat., n° 298).

2-6. Travaux de M. Lutyens : Marsh Court (Stockbridge); « The Deanery » (vestibule), Sonning; Little Thackenhurst; Papillon Hall (Cat., nos 165, 161, 166, 158).

7. F.-W. Troup, « Sandhouse » (Witley, Surrey) (Catal., n° 278).

Contre le vent la maison se ramasse et rétrécit ses ouvertures : elle s'épaule de contreforts et donne des airs d'échauguettes à ses windows encorbellées¹. Au dehors, elle veut demeurer soi-même. Chantilly, terre anglaise d'adoption, voit s'élever un château Courteuil où les vestibules classiques étonnent les pignons normands qu'inquiète le jardin français². A Jouy-en-Josas se déploie comme une table de voyage une longue résidence médiévale, hissée par le Versailles voisin sur un pavois de balustrades et d'escaliers³. Pour l'hivernant d'Antibes, d'autres modernisent une façon de villa mérovingienne, flanquée de demi-tours à tuiles plates invinciblement gallo-romaines⁴.

Autant l'habitation privée offre d'intérêt, autant l'édifice public afflige. Sans doute la cathédrale de Liverpool, citadelle érigée au sommet de la ville, apparaît formidable par-dessus la vague en révolte des toits crêtés de cheminées. Ce porche béant qu'elle ouvre à la foule, cette tour centrale trapue, incomplète, flanquée de moignons avortés qui remémorent le transept de Chartres, disent encore la puissance de l'Église établie. Mais partout la religion officielle appelle les siècles éteints à la rescousse, partout le perpendiculaire s'obstine, effaré de l'invasion papiste que l'autre Westminster proclame en langage byzantin. Loin de Cantorbéry, on impose à Khartoum les baies mitrées de notre Albigeois⁵. Les collèges mettent Oxford à toutes sauces; le féodal pont de Londres cherche des accès congruents, cependant qu'à Lincoln le donjon carré devient réservoir. Le respect agrandit les vieux édifices en vieux style; la verdure unifie les ensembles composites. Musées, bibliothèques, laboratoires, asiles, bureaux, autant de victimes du Moyen âge et de la Maison d'Orange. Ce n'est pas un vain simulacre que cette universelle opposition au tunnel du Pas de Calais. Toute l'Angleterre du passé est dans ce geste qui repousse une invasion fatale, comme elle est dans les perruques des juges, dans le Westminster des grands jours, dans le prodigieux appareil des Parlements qu'on inaugure en carrosses dorés, aux accents du royal cantique émigré de Saint-Cyr pour mettre aux cœurs de France la mélancolie du regret.

1. C.-F.-A. Voysey, à North Luffenham, Norfolk.

2. M. Stanley Hamp (Catalogue, n° 63).

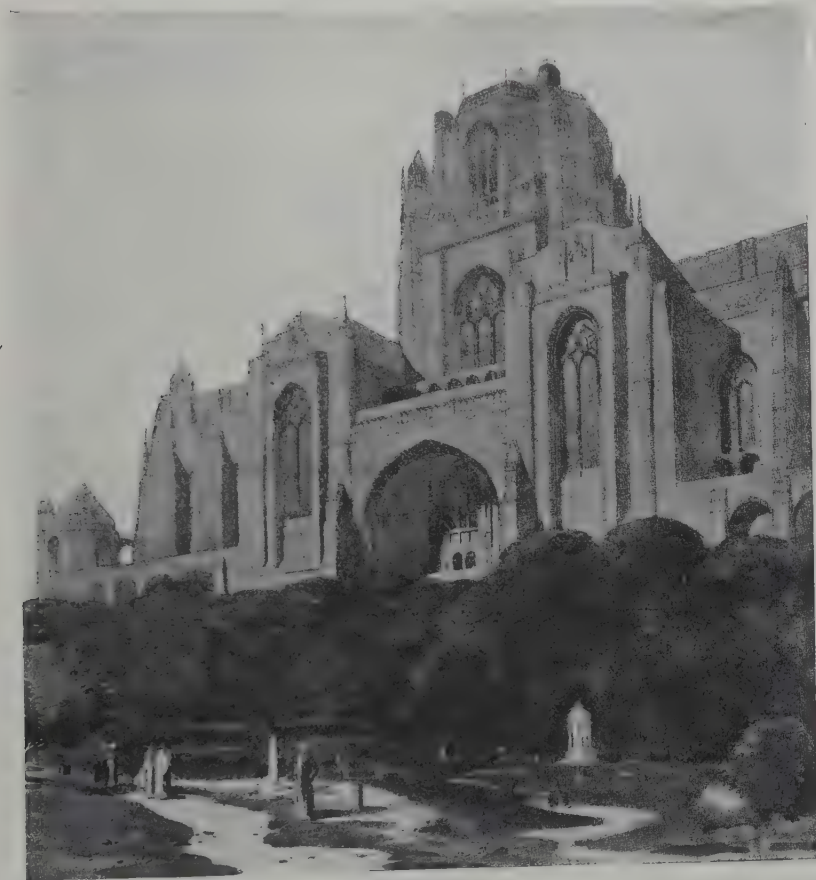
3. M. E. Newton (Catalogue, n° 79).

4. Sir Ernest Georges et Yeates (Catalogue, n° 105).

5. M. Schultz R. Weir (Catalogue, n° 257).

*
* *

Or voici : saint Georges avait tué la Bête, au solstice de juin, après un combat de vingt-cinq ans. Et, l'année même de Waterloo, Stephenson changeait la face du monde. Une *Fusée*, qui accouplait



LA CATHÉDRALE DE LIVERPOOL, PAR M. G.-G. SCOTT

diaboliquement l'eau et le feu dans sa chaudière d'airain, voulait pour abris d'autres nefs que les gothiques vaisseaux de Pugin et de Street. Le même Ruskin qui avait jeté le cri d'alarme annonçait, comme malgré soi, l'avènement d'un ordre nouveau. De cette discipline qu'il prônait contre la tyrannie du Veau d'or, le fer allait assurer le triomphe. D'animal, le moteur se faisait spirituel et mécanique : la pierre, héritée de l'âge des cavernes, prenait le chemin du musée. Partout l'union de la flamme et du métal engendrait des monstres viables, que le feu encore habillait de glaise et d'émaux. Loin

de l'usine enfumée, le travailleur réclamait un logis à lui, entouré de jardinets où il pût respirer, avoisiné d'autres cottages où il fût certain de retrouver ses semblables. Contre l'égoïsme de l'individu fort, le faible dressait un égoïsme collectif de moutons enragés.

L'édilité inquiète fit la guerre au *slum*. Liverpool s'adorna de maisonnettes campées dans Hornby Street comme un défi à la rapacité bourgeoise. Mais l'argent vainqueur musela l'effort. On dut adopter la tactique enveloppante des quartiers pauvres, masqués en cités-jardins. La vapeur, l'électricité combattaient la distance. Par peur, par intérêt, le maître du pain fit patte de velours en invoquant la philanthropie. A ses esclaves il offrit l'appât des maisons ouvrières, fausses libératrices qui rivaient l'homme à sa chaîne.

La coopération réussit mieux. Au centre des îlots frangés de verdure, on ménage des terrains de sport. Une société qui veut s'organiser évite le désordre inesthétique des spéculateurs; Bournville console de Birmingham, comme Hampstead de l'East End, et la cage enfin est ouverte. A Letchworth, la ville entière devient campagne, adaptant aux villages voisins ses bardeaux et ses pignons, silhouettant sur un ciel libre de fumées ses toits rouges et son clocher qui parlent aux cœurs. Ici même, notre collaborateur Benoît-Lévy a dit Port-Sunlight et ses promesses¹.

Pour les malades s'élève cet aimable sanatorium de Frimley, où les ailes « en H », aux hastes brisées, ensoleillent parmi les pelouses leurs promenoirs et leurs briques, supports de larges baies; des pavillons d'isolement s'ouvrent aux plus atteints. On dirait d'un monastère où le corps fait retraite dans l'espoir des Thélèmes que demain lui rendra².

Mais, loin de ces demeures de repos, les demeures du travail veulent un programme. Les municipaux de Londres ont demandé pour l'électeur des habitations économiques : autour d'un square, l'architecte a groupé de tristes casernes, mal animées de windows et de fleurs. L'usine électrique de Greenwich est d'une autre importance : deux nefs accolées, inspirées, dirait-on, de notre vieux Palais, se cantonnent de quatre hautes cheminées à double étage, évocatrices des tours ancestrales qu'elles remplacent pour nos yeux. De là s'élancent les rails, bientôt arrêtés par le ponton de débarquement où les grues pirouettent, nourrices charbonnières que se disputent wagonnets et cargos.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 149.

2. MM. Edwin et E. Stanley (Catalogue, n° 113).

D'autres architectures ne nous ont pas été montrées : celle des palais flottants à sept étages, aux fenêtres rondes, aux donjons fumeux, habités par trois mille hommes et qu'un choc imprévu peut anéantir en quelques minutes ; celle des citadelles d'acier plus puissantes que tous les remparts, avec leurs tourelles mobiles et leurs cuirasses qui veulent défier l'explosif ; celle des demeures sur boggies où le meuble inédit se replie au filet, s'incruste dans la paroi ; celle des tentes agriffées aux toits des limousines par l'ambulante curiosité. Pour l'Anglais d'aujourd'hui, qui a converti le monde au voyage, l'Angleterre n'est plus qu'un nid de repos. La patrie normale ne serait-elle pas au palace, au paquebot, au yacht, au wagon, demeures passagères de ce nomade : le civilisé moderne, fidèle au roi « qui règne sur les territoires d'au delà des mers » ?

*
* *

Ainsi, tandis que l'impérialisme disperse aux quatre coins du monde des formules désuètes, la lutte se poursuit entre les deux Bretagnes que les siècles départagent.

D'un côté, l'Angleterre des positions acquises, retranchée derrière ses murs de brique ou de pierre, hérissée de pignons et de cheminées, — ignorante, dirait-on, des radiateurs, du fer apparent, de ce magnifique ciment armé dont M. Walter Griffin édifiera demain la métropole australienne de Yash Camberra¹, — réfugiée dans ses châteaux que plusieurs milles séparent de leurs clôtures, à l'abri de l'arsenal antique : pairs à manteaux, sacs de laine, coutumes, daims et grous pour qui le blé fait place au gazon. De l'autre, l'Angleterre des *slums* où l'on s'entasse et des caves changées en logis, fille maudite du fer et du feu, filleule des gnomes et de Vulcain. A la surface, l'archaïsme s'entête et l'individu fait rage. Au fond gronde la colère des explosions prochaines. Sous les pas du lord décrépit, propriétaire de villes entières, grouille un Mob grisâtre, précurseur du Morlock anthropophage.

Là, comme ailleurs, quelque grand art vraiment neuf naîtra-t-il de l'actuel cataclysme, apparemment fatal aux élites d'antan ? La génération plus ordonnée qui vient, dédaigneuse sans doute de tout ce qui l'aura précédée, se contentera-t-elle des édifices sans discipline qui suffirent à la moins Grande Bretagne ? Un avenir imminent le dira.

1. Projets visibles en 1914 à l'Exposition anglaise d'art décoratif (pavillon de Marsan).



FERME (PAVILLON DU FERMIER), PAR M. CHARLES LETROSNE
DESSIN DE L'ARTISTE
(Exposition de la Cité reconstituée.)

II. — VERS LA CITÉ PROCHAINE

« Les bâtimens qu'un seul Architecte a entrepris et achevés ont coutume d'être plus beaux et mieux organisés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoder en faisant servir de vieilles murailles... Il est vrai que nous ne voyons point qu'on jette par terre toutes les maisons d'une ville pour le seul dessein de les refaire d'autre façon et d'en rendre les rues plus belles ; mais on voit bien que plusieurs l'ont abattre les leurs pour les rebâtir, et que même quelquefois ils y sont contraints, quand elles sont en danger de tomber d'elles-mêmes et que les fondemens n'en sont pas bien fermes ¹. »

Comme nous, Descartes, qui, entre deux batailles, méditait ainsi dans un poêle de Bavière, se sentait balancé du rêve à la réalité. L'éternel problème demeure, de concilier ces vieux adversaires, qu'une table rase ne sépare point, tant le mort saisit en nous le vif. Dès aujourd'hui l'architecte nous invite, en ce même Jeu de Paume ², à relever nos ruines, à reconstruire nos villes pour des temps meilleurs. Nous faudra-t-il réparer ou restaurer, agrandir ou transformer, ou seulement édifier du neuf pour un monde différent, oublieux peut-être des mondes, ses ancêtres et ses voisins ? Le philosophe, l'historien, l'artiste se le demandent, anxieux, en ces jours qui nous semblent des siècles.

*
* *

En présence d'une crise comme celle-ci, on songe naturellement au plus pressé. Le problème se pose, urgent, de refaire un foyer aux familles, là où les ruines même auront péri ; il faut assurer le logement des hommes et du bétail, abriter les services publics,

1. *Discours de la méthode*, II, au début.

2. Exposition de la « Cité reconstituée », 1^{er} mai-15 août 1916.

offrir un refuge convenable au culte rétabli. Dans les cités à peine déblayées, où déjà la vie renaît, dans ces centres nouveaux dont la guerre aura peut-être fait des villages durables, dans les campagnes que l'habitant trop rare aura tant de peine à ranimer, quelles demeures et quels chemins s'offriront aux survivants du drame, soucieux d'une vie meilleure, d'un décor plus souriant à leurs besoins journalières? La nécessité d'une réparation universelle



INTÉRIEUR (SALLE COMMUNE), PAR M. JAULMES

(Exposition de la Cité reconstituée.)

semble entrée dans les idées : c'est sans doute à un commencement de satisfaction que nos bâtisseurs ont songé.

A vrai dire, cette façon de bourgade nègre qu'on nous soumet, ces maisons de planches peu susceptibles apparemment de résister à nos climats, ne nous sont présentées que comme un remède provisoire. On a voulu rendre ce provisoire coquet : on y a réussi parfois. Ce qu'il peut y avoir de définitif en de telles formules nous intéresse surtout : les seuls besoins permanents des particuliers et du public pourront nous aider à le découvrir.

La naissance soudaine de véritables villes de guerre aux abords des gares de concentration, aux portes des usines qui emploient tout un peuple nouveau d'ouvriers, n'aura pas été le moindre phénomène

de cette époque. Pour abriter tant de monde, un type de baraquement simple et d'agrandissement facile s'est imposé au constructeur militaire : une espèce de tente plus longue et plus rigide, mieux éclairée aussi. La baraque Adrian, entre autres, adaptée par M. G. Jacqz, a paru réaliser ce dessein : l'éventualité de son utilisation, au lendemain d'un armistice, dans ces mêmes lieux où tant d'hommes et tant d'objets hétéroclites auront passé sous son toit, a d'abord été envisagée. Quelques moyens peu coûteux de décoration donneront un aspect plus gai à l'édifice : il y suffit de peintures aux tons peut-être moins tranchés, propres à en faire ressortir la structure, de quelques appuis de fenêtres aménagés en porte-fleurs, d'un clocheton rustique annonçant, ailleurs, la chapelle. Un village s'improvise ainsi presque sans frais, monotone et partout semblable à lui-même, comme le veut son origine militaire. M. Jaulmes s'est chargé de le rendre habitable même aux plus exigeants, tout en respectant les habitudes indigènes ignorées, dirait-on, de ses voisins. Quoi de plus traditionnel pour nos paysans que cette salle commune, à la fois salon, cuisine et salle à manger avec ses étagères à ustensiles, ses planches à pain, ses armoires habilement insérées dans la muraille, et ses meubles rustiques, qu'on souhaiterait sans doute moins bariolés ? Car la couleur douce est aussi chose de chez nous, comme le grand lit de la chambre prochaine, maître-meuble et parfois meuble unique.

Plus de variété résulte d'éléments moins primitifs. Dans un pays où la pluie et la neige ne sont pas rares, ces toits nordiques et ces parois inclinées sont à leur place. Un autre système, non moins propice à l'écoulement rapide des eaux, aura souvent la préférence. La couverture en arc brisé, outre cet avantage extérieur, ménage mieux la place au dedans, dispense même de toute charpente onéreuse, sans parler de ce souvenir de l'art national qu'elle semble évoquer. Bien improprement appelée « ogivale », la maison Farcot se prête à des combinaisons multiples : une terrasse couverte peut l'agréments, des pignons s'offrent à varier sa silhouette.

D'autres constructeurs, à ce rappel gothique, préfèrent un Mansard rajeuni ; bizarrement, ils élèvent, à même le sol, des pavillons qu'on dirait arrachés à quelque avant-corps du grand siècle, décoiffé soudain de son toit à brisis : tel est l'ouvrage de M. Gonot-Gorgeon.

M. Franky-Farjon s'adresse au bourgeois plus cossu, ami de ses aises et fier d'une salle à manger bien garnie, qu'avoisinent des chambres plafonnées de solives apparentes : tout ici est peint de tons

plaisants. Au bout du jardin, un pavillon de repos s'assortit au logis principal.

Pour le ci-devant châtelain, M. Sorel aménage, sans regarder à la dépense, un castillon joliment meublé, trop hollandais par endroits, trop anglais ailleurs, avec ses fauteuils massifs et ses fenêtres à guillotine : mais l'ensemble est heureux, sapin sur ciment, toits à épis, sous quoi l'on peut vivre et même recevoir.

Tentes de nomades, cabanes médiévales ou classiques couvre-chefs, tout s'agglomère, pour mille francs par tête environ, en vil-



PAVILLON, PAR M. LOUIS SOREL

(Exposition de la Cité reconstituée.)

lages que l'esprit du temps veut trouver bien français. Ce petit centre de vie locale réclame quelques boutiques, quelques édifices publics, égayés de peintures vives au dehors, de motifs à décor au dedans. M. Ch.-Aug. Roux et ses collaborateurs, autour de la statue de Perrault qui s'étonne de voisins imprévus, esquissent cet ensemble où quelque chose est à retenir. Ici le thème floral s'adapte, en largeur, aux planches des cloisons; là, des panneaux assez peu rustiques épousent de leurs pochoirs les trumeaux et les frises; plus loin, le mobilier, laqué ou verni, assortit ses couleurs à la boiserie. Mais sont-ce là meubles de terriens ou frivolités de femmelettes?

Parmi ces maisonnettes coloniales, où la chambre de l'hôte, avec

son promenoir pour cure d'air, ébauche l'auberge à venir, se détachent la poste, l'église et l'école. Celle-ci, qu'on souhaiterait plus ample, est par M. F. Nathan pourvue d'une galerie couverte. D'amusantes enveloppes blanches cachetées de rouge, alternant le long d'une frise de fils télégraphiques avec les plis bleus non moins espérés, cernent de tricolore l'officine de la petite fonctionnaire, affligée de bahuts obstinément hollandais.

La chapelle de M. Placide Thomas retient plus longtemps l'atten-



INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DE M. PLACIDE THOMAS

(Exposition de la Cité reconstituée.

tion. Les croix — de guerre — de M. Adrien Duthoit s'y mêlent sur les murs aux couronnes d'épines dont les quatorze stations traditionnelles jalonnent la course. Et ce chemin de croix, signé Maurice Denis, ne doit rien aux boutiquiers de Saint-Sulpice, qu'étonnerait sans doute une aussi poignante *Mise au tombeau*¹. Comme un escalier à jour, les vitraux carrés du chevet à angle droit, sous la fléchette du clocher, suivent l'ascension des charpentes, auréolant le *Christ* de M. Savine. La broderie sacrée inspire heureusement M^{lle} Sabine Desvallières qui, de simples ficelles, sait

1. Cet ensemble d'art religieux a été élaboré sous les auspices de la Société de Saint-Jean, que dirige M. Henry Cochin. On s'intéressera, dans la sacristie, aux projets d'églises à bon marché que des membres de cette association étudient pour les régions dévastées.



CHAPELLE-ABRI PROVISOIRE, VUE DU CHEVET

PAR M. PLACIDE THOMAS

(Exposition de la Cité reconstituée.)

faire aux toiles les plus humbles une parure de mystique fraîcheur.

Sans doute, des matériaux plus solides, ciment, brique ou pierre, des poutres métalliques, des céramiques ou de modestes reliefs viendront en temps voulu stabiliser ces modestes essais, comme jadis le temple dorique se souvint, sous ses marbres, de la primitive architecture en bois. Un style naît d'un besoin; un art peut-être naîtra du souci de durer, au moment même où menaceront ruine ces cabanes de ressuscités. Aussi que viennent faire, tout à côté, ce faux bois, ce faux cuir, ce faux marbre, cette fausse pierre, — dont une malencontreuse statue affiche la réclame jusque dans cette chapelle, — tout ce bazar suspect si admiré des badauds? La folie du pastiche nous tiendrait-elle encore, aggravée de staff à bas prix, quelque sincérité que nous prêche même M. Raymond Duncan, apôtre inattendu des traditions locales¹? Il y a là un vice bourgeois dont il faut nous garder, et il sera peut-être difficile de vacciner contre lui la redoutable engeance des parvenus en mal d'imitation simiesque.

Tandis que ce provisoire s'élève là où il ne reste plus rien, d'autres songent à des ouvrages majeurs, préoccupés qu'ils sont de loger chacun selon son pays, son métier, sa santé ou son âge. Est-ce l'influence transatlantique ou la date même de sa conception qui amène M. Loys Brachet à élever en Normandie ce classique chalet à pans de bois, démontable comme une villa de Chicago? M. P. Huillard attire vers ses maisons d'artiste régional quiconque tient aux traditions raisonnées de nos pays : au grès en Alsace, en Bretagne au granit, en Bourgogne à quelque truculence affirmée sans prétention. Citoyen d'une Suisse accueillante au blessé, le Dr A. Rollier, dans son Leysin tout en balcons superposés, invite aux cures de soleil. L'architecte d'églises, ennemi du mystère, ne rêve trop souvent que vastes salles sans piliers, qu'autels visibles de partout : on dirait que le seul écran manque à ces salles de spectacle². Le sculpteur de fontaines aussi a son idée : toutes les provinces mises à mal le hantent, s'il s'appelle Pierre Roche, et d'Alsace en Flandre, de Lorraine en Artois, de la Champagne au Soissonnais, il sait varier sa manière pour l'amour de l'esprit local.

Mais il y aura des orphelins en foule, des isolés en nombre ; pour eux, on a voulu suppléer au foyer absent, à la famille disparue.

1. Étoffes peintes, tapis, etc. (ateliers 14, rue Visconti).

2. Projets Guillemot et Fabre.

D'où cette pouponnière départementale, que médite M. Simonet, cette « maison de tous », centre de vie collective, importée d'une Amérique plus hardie, chère aux amis de M. Henri Oger¹, avec sa bibliothèque pour tous les âges, son cercle, son théâtre de verdure annexé par M. Duchêne : à ces déshérités on promet la vie de château.

De très petits bourgeois veulent un château véritable. Aux portes de la capitale, Draveil devient leur maison commune, le paradis terrestre où ils dispersent leurs villas parmi les charmilles, en bordure des allées que M. Jean Walter² sait respecter. Ce modèle suscitera sans doute plus d'une copie, après tant de fortunes anéanties. D'autres fortunes surgissent déjà, même aux champs : un Charles Letrosne leur ménage ses fermes géantes, bucoliques Marlys où la villa du propriétaire règne sur tant d'écuries et de hangars alignés à l'ombre d'une machine élévatrice aux faux airs de clocher.

Comment s'ordonnent les ensembles que ces morceaux constituent ? C'est ce que le papier veut nous faire entrevoir.

* *
* *

Les villes martyres tiennent ici naturellement la place d'honneur. Il n'est bourgade ou grande cité, bombardée ou menacée, qu'on ne songe à refondre de toutes pièces, à doter tout au moins de ce plan régulateur imposé désormais par une loi trop longtemps attendue. Sous l'influence des différenciations croissantes, les quartiers se consacrent à une occupation, à une classe d'habitants : au centre, les édifices publics s'ouvrent à tout le monde, entre les jardins et les places³.

Reims, Arras, Nancy, Dunkerque, comme Rethel et Clermont-en-Argonne, plus modestes, nous offrent ainsi leur portrait de demain. Des édiles intelligents y préfèrent l'architecte à l'ingénieur, le respect des tendances indigènes au laissez-faire et aux monotonies. Tout autour de la cathédrale meurtrie, M. Redont, qui aime les beaux jardins, trace des parterres et ménage des perspectives parfois trop rectilignes ; il sait auréoler de verdure le vieux centre de l'agglomération, y semer, comme des haltes, un parc des sports et

1. Alliance d'éducation sociale et civique.

2. « Paris-Jardins ».

3. Plan-type, par feu Robert Schlœsing.

un collège d'athlètes. C'est à lui encore, que le plus grand Nancy doit son Sainte-Marie thermal.

Sous les auspices de M. Couturaud, le vieil Arras, qui n'a pas attendu la guerre pour s'embellir, poursuit depuis un quart de siècle des extensions malheureusement fatales aux remparts du grand règne. Aux portes de la Belgique, Dunkerque demande à M. Agache un plan, des bassins, une place à beffroi. En petit,



MAISON A THAON-LES-VOSGES, PAR M. HUIILLARD

(Exposition de la Cité reconstituée.)

malgré l'ennemi, Rethel songe à son avenir : M. Jean Leroy lui offre des cités-jardins baignées par les bras de l'Aisne, des marais potagers, des villas, des rues commerçantes, autour des monuments rebâtis au cœur de la ville.

Ame et tête de la défense, Paris aussi espère des temps plus calmes. Des échevins, sur les bastions abattus, sur les fossés comblés, tracent des terrains de jeux, prévoient des villas pour le riche, pour le pauvre des logements et des pelouses. Des vieux forts inutiles on veut faire des parcs, dominés par ce belvédère : le Mont-Valérien. Des architectes suggèrent leur solution pour concilier l'histoire et les nécessités de la voirie : M. Eugène Hénard, qui aménage les sous-sols des rues, règle déjà la circulation dans les airs

et pense à briser, pour la joie des yeux, les alignements officiels; mais son pont « en X » effarouche le Louvre et l'Institut.

Plus loin de la guerre, Lyon, qu'administre un lettré contemporain des lettres, s'entoure de promenades concentriques; Agen, ville de garnison et grand marché de bétail, annexe ses faubourgs et ménage à ses casernes des boulevards d'accès¹.

A l'étranger, dès l'avant-guerre, le Français imposait son art. M. Léon Jaussely corrigeait à Barcelone les erreurs polytechniciennes de l'« Ensanche Cerda² », encerclait la grande ville catalane de jardins en belvédère que relie des artères diagonales. En Roumanie, c'est encore M. Redont qu'on trouvait au parc de Craïova. En Belgique, M. Henri Prost, un peu prématurément, transformait l'enceinte d'Anvers, muait les bastions en stades, en places que des édifices communaux dominaient de leurs clochetons : le fossé devenait miroir d'eau, le glacis promenade au tracé varié.

C'est probablement comme des exemples à imiter qu'on nous montre ces plans, réalisés ou réalisables, mais, à tout prendre, le plus souvent étrangers au problème principal. Néanmoins, il faut les avoir vus pour juger du reste et déduire ce qui pourra résulter de toutes ces bonnes intentions.

*
* *

Nos alliés ne sont pas les derniers à nous dire ici leurs projets. Les uns nous parlent de chez eux, du lendemain immédiat : les autres, remontant plus haut, regardant plus loin, veulent récapituler nos connaissances en la matière. A la Belgique des communiers, patrie de l'urbanisme; à l'Angleterre universelle, qui partout a des ancêtres, nous aurions tort de ne demander pas certains conseils : elles-mêmes nous ont tant emprunté!

Carrefour d'influences, la Flandre a su rester originale, de quelque langage pédant, visiblement importé, qu'usent encore parfois, en exil³, ses flamingants trop proches à notre gré d'une Hollande consanguine. Certes, M. J. Coomans est bien excusable aujourd'hui de songer à rebâtir tout un Ypres médiéval, et nous savons que le pas-

1. Plan Aug. Rey et Couran (1909).

2. Plan régulateur (1904-1907).

3. *Encyclopédie des villes et de l'art civique* (Louis van der Swaelmen, d'après W. Lanchester). Amsterdam-La Haye, Comité néerlandais-belge d'art civique « Pour la Belgique ».

tiche a toujours là-bas de fervents adeptes. Mais combien plus intéressant pour nos vœux ce Louvain libéré dont M. Raphaël Verwilghen nous donne un avant-goût ! Victime, aujourd'hui de l'invasion, hier des manies régulatrices, la ville de science paisible a droit à la tranquillité : à sa grand-place allongée entre la basilique, hélas ! à demi ruinée, et ce miracle de pierre, l'hôtel de ville, qu'on dit intact, il faut éviter la rue bruyante et ses tramways, la perspective banale et meurtrière d'une gare et de ses abords, sans cependant entraver le développement normal de la cité. Il est facile de contourner le chef-d'œuvre, de lui ménager des accès respectueux : arcades à jour imitées du Bruxelles des Buls, passages ou portes qui sans servilité épouseront les maitresses lignes de l'ensemble. Sachons, comme nos voisins, emprunter — ou reprendre — à l'Allemand Stübben, au Viennois Camillo Sitte, leurs principes conciliants, leurs traditions d'harmonieuse adaptation, si malmenées par le dernier siècle.

Avec l'Écossais Patrice Geddes, c'est le tour du monde que nous entreprendrons, promenés d'époque en pays à travers mille aspects monumentaux. L'influence morale des cités antiques nous pénètre toujours : Temple de Jérusalem, Acropole, Forum, constructions et colonisation romaines, n'est-ce pas là le plus beau de notre héritage ? Ces villes que le Moyen âge fit naître ou laissa se développer spontanément ne nous servent-elles pas de vivant exemple, divisées qu'elles furent en quartiers habités par une classe déterminée de citoyens, prêtres, moines, chefs, peuple, qu'abritaient l'église et l'abbaye, le château et le bourg, ou, comme aux Pays-Bas, resserrées pour la seule foule autour du beffroi sacré ? Parce que l'insécurité hanta les campagnes, la ville fermée l'emporta, l'espace libre disparut ou fut réservé aux classes patriciennes, à leurs collèges, à leurs palais. Si la révolution industrielle nous a valu Manchester et Liverpool, l'expansion démocratique nous prépare la région urbaine, à bonne distance de ces « vieilles enfumées » dont Édimbourg s'écarte, en sœur hautaine. Jusqu'aux Indes, notre âge a promené sa chirurgie conservatrice, son souci d'une eau plus pure et plus abondante, son rêve d'une demeure plus gaie ou moins étriquée.

La paix réparatrice nous donnera-t-elle un jour cette capitale des nations que M. Ernest Hébrard¹ place tantôt à Tervueren, où

1. Rome, Tervueren, San Stefano : projets de 1912.

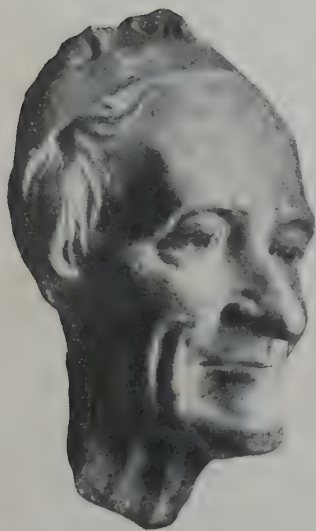
confluent les voies du Nord, et tantôt aux portes du Bosphore qu'annonce déjà San Stefano? La civilisation européenne, née aux rivages des Méditerranées, trouvera peut-être dans une plus ample Rome, poussée jusqu'aux flots bleus, sa Grand'Ville de concorde et de splendeur, si l'esprit de mobilité ne l'emporte aux cités saisonnières, aux campements renouvelés de ces temps nomades qui ressemblent si souvent à notre âge, comme eux peu sûr, et plus qu'eux ensanglanté.

CHARLES DU BUS



PROJET DE FONTAINE POUR L'ARTOIS
PAR M. PIERRE ROCHE
(Exposition de la Cité reconstituée)

PORTRAITS INÉDITS DE VOLTAIRE



MASQUE DE VOLTAIRE
TERRE CUITE, PAR HOUDON
(Collection de M. Maurice Fould.)

Grimm, dont je consens à reconnaître que l'esprit n'était guère indulgent, raconte dans sa *Correspondance littéraire* la peine qu'eut le sculpteur Pigalle à faire le portrait de Voltaire pour l'étrange statue qui se dissimule dans la bibliothèque de l'Institut et sur laquelle la *Gazette* a publié naguère une étude¹. C'est à la date du 13 juillet 1770; il écrit : « Voltaire était pendant ce temps-là comme un enfant, ne pouvant se tenir tranquille un instant. La plupart du temps, il avait son secrétaire à côté de lui, pour écrire sa correspondance pendant qu'on le modelait, et, suivant un tic qui lui était familier en dictant des lettres, il soufflait des pois ou faisait d'autres grimaces, mortelles pour le sta-

tuaire. » Mais il faut bien croire que Grimm, en ce passage, dit la vérité, car la plupart des portraitistes du patriarche de Ferney renoncèrent à leur projet avant de l'avoir exécuté : les difficultés étaient trop grandes, qui les détournaient sans cesse du but à atteindre.

Hennin fut l'un des premiers à admirer le tour de force accompli par Pigalle. Dans un billet adressé à Huber, il remarquait dès l'abord « l'impossibilité de bien rendre la figure de cet homme célèbre, qui

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. II, p. 353.

change à chaque idée qui lui passe dans l'esprit », mais ensuite Hennin faisait au sculpteur de grands compliments¹.

Il convient d'ailleurs de noter que, s'il n'est pas coquet, Voltaire aime qu'on le peigne autrement qu'à la façon d'une caricature : il se trouve laid, mais quand Vivant-Denon, par exemple, lui montre un dessin où le patriarche apparaît comme un singe, il se plaint auprès du portraitiste trop cruel : « C'est un grand malheur en peinture comme en autre chose de voir les objets autrement qu'il n'existent », lui répond sans grâce Vivant-Denon. L'auteur de *Candide* sait à merveille qu'il n'est point beau, mais il préfère ne pas laisser aux hommes une image ridicule de soi. « Je vous jure que je suis aussi laid que mon portrait [par La Tour]; croyez-moi. Le peintre n'est pas bon, je l'avoue, mais il n'est pas flatteur... Qu'importe, après tout, que l'image d'un pauvre diable, qui sera bientôt poussière, soit ressemblante ou non? Les portraits sont une chimère comme tout le reste. » Ainsi, doucement, Voltaire console M. d'Argental, son « ange », de la colère que lui inspire un portrait trop réaliste de sa personne.

D'ailleurs, suivant lui, on n'a pas le droit de limiter l'indépendance d'un artiste; il faut le laisser peindre ou sculpter à sa fantaisie, selon qu'il voit le modèle de telle ou telle manière : qu'il demeure maître absolu de son œuvre. C'est un crime, en fait de beaux-arts, de mettre des entraves au génie (décembre 1771).

« Pour modeler mon visage », écrit-il à M^{me} Necker, « il faudrait que j'eusse un visage. On en devinerait à peine la place. Mes yeux sont enfoncés de trois pouces, mes joues sont du vieux parchemin mal collé sur des os qui ne tiennent à rien. Le peu de dents que j'avais est parti. On n'a jamais sculpté un pauvre homme dans cet état. » Ailleurs, il s'appelle lui-même un squelette. L'on n'ignore point combien il est préoccupé par les soucis de santé. Je pense donc que ce que l'on prendrait à la légère pour de la coquetterie chez Voltaire n'était au juste que l'impression pénible de se voir plus malade et plus cadavérique qu'il ne l'était en vérité. Aussi n'eut-il pas plus de goût pour ses peintres et ses sculpteurs qu'ils n'en eurent pour ce modèle turbulent. Hormis le Genevois Huber, Rosset-Dupont de Saint-Claude, et Poncet, dont je vais parler, il ne distribua presque aux autres que des coups de patte.

Avant de décrire un certain nombre de portraits inédits, tous

1. Lettre publiée dans *La Vie intime de Voltaire*, par Lucien Perey et G. Maugras, 1892, p. 457.

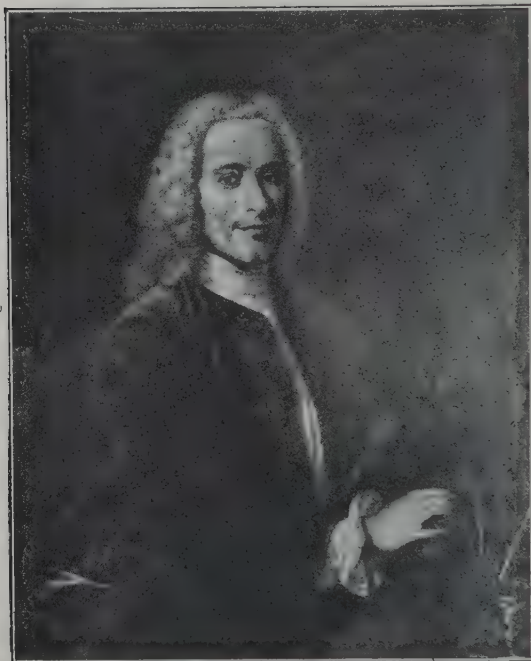
exécutés en présence de Voltaire, et qui sont précieux, en dehors de leur valeur artistique, par leur sincérité même, par leur traduction



BUSTE DE VOLTAIRE, EN MARBRE BLANC, ATTRIBUÉ A J.-B. LEMOYNE
(Collection Symes Lehr.)

d'un moment de vie, je ferai deux remarques : à lire l'*Iconographie voltairienne* de Desnoiresterres (1879), l'on est frappé du très petit

nombre de types à quoi se réduit toute cette iconographie : les artistes s'inspirent les uns les autres ; telle série d'effigies de Voltaire est née du buste de Lemoyne, telle autre du Houdon célèbre, telle autre du pastel de Lenoir, de même qu'on retrouve trop souvent dans l'iconographie de J.-J. Rousseau la copie de l'œuvre exécuté par La Tour, Ramsay ou Houdon. C'est pourquoi, malgré l'abondance apparente des gravures, nous manquons de nombreux docu-



PORTAIT DE VOLTAIRE
ATTRIBUÉ À ROBERT TOURNIÈRES
(Musée de Dijon.)

ments pour être renseignés sur les expressions diverses, sur les diverses attitudes de Voltaire. Je tâcherai, dans cette étude, de remédier à ce mal, puisque je me suis borné à des œuvres originales faites d'après nature.

En outre, je ferai observer que Voltaire jeune ne nous est connu que par les toiles de Largillière et par le pastel de Lenoir : il nous est donc difficile de nous faire une idée nette de ce que put être à trente ans le séillant et amoureux Arouet.

Nous évoquons aussi-

tôt, à prononcer le nom de Voltaire, le vieillard ridé et chauve ; nous oublions trop injustement que Voltaire fut auparavant un galant cavalier. Essayons de suivre son évolution physique, comme, en étudiant l'écrivain, nous marquerions les étapes de son talent et de sa carrière. Si le malheureux infirme de Ferney, que les neiges des Alpes rendaient mélancolique et aveugle, envoyait à son amie du Deffand son respect à tâtons, est-il honnête de ne pas se souvenir de l'amant de M^{me} du Châtelet ou du coureur de filles, qui décrivit si bien *Candide* ou *l'Ingénu*... peut-être parce qu'il ne fut jamais ni l'un ni l'autre ?

Il est banal de noter qu'un trait physique donne à la physio-

nomie de Voltaire son unité tout le long de sa vie : son malicieux esprit reflété par le double sourire des yeux et de la bouche. La lèvre inférieure proéminente, les yeux petits et brillants comme des escarboucles, telles sont, avec le noble front, très haut et très bombé, les caractéristiques du masque de Voltaire.



PORTAIT DE VOLTAIRE, PAR JEAURAT (1745)

(Collection de M^{me} Berne-Bellecour.)

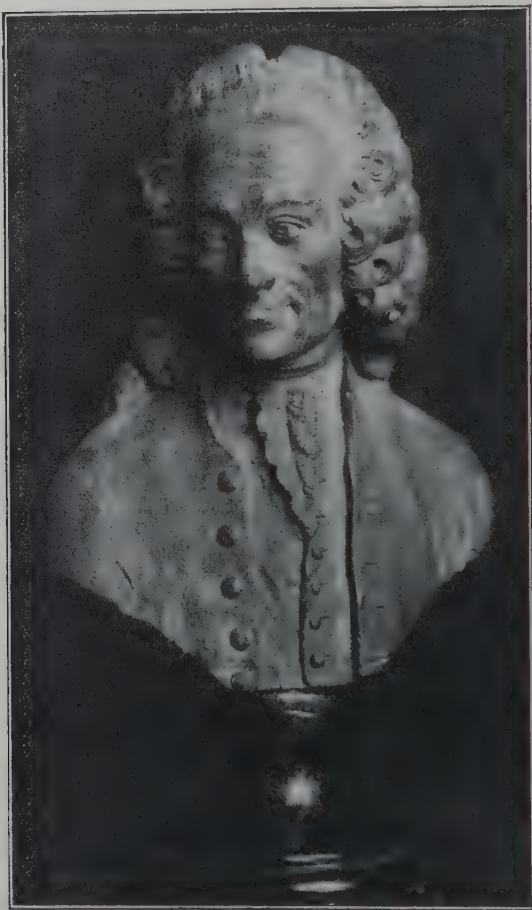
Sa maigreur augmenta sans cesse et accentua de plus en plus les détails que j'ai dits. Cette maigreur, d'ailleurs, à cause des rides sillonnant les coins de bouche, à cause de ces autres rides que l'on appelle communément « pattes d'oie », fit paraître toujours Voltaire plus âgé qu'il n'était en réalité. Ces rides donnèrent aussi de très bonne heure cette expression de « vieille commère très rusée »,

pour rappeler un mot de Rodin, à ce Voltaire « à la fois si vif, si malingre et si peu masculin¹ ».

La perpétuelle ironie de Voltaire a plissé son visage et l'a vieilli, comme elle a desséché son cœur. Et je dirai tout à l'heure pourquoi les portraits de Voltaire n'ont quelque ressemblance et quelque

animation que lorsqu'ils sont sarcastiques et grimaçants : jamais un Voltaire très grave ou tendre ne nous met face à face avec l'auteur du *Dictionnaire philosophique*. Il faut que le pétitement du conteur spirituel éclaire le visage de Voltaire, pour nous permettre de le saluer au passage et de le reconnaître.

Malgré la bonté certaine du patriarche de Ferney, du défenseur des Calas ou des Lally, il semble que Voltaire n'est point soi-même s'il n'entr'ouvre pas ses lèvres et s'il ne sourit pas. Même quand nous évoquons le fervent ami des d'Argental ou de Damilaville, l'oncle de la grosse M^{me} Denis, le protecteur de tous les malheureux de la pro-



BUSTE DE VOLTAIRE
TERRE CUITE, PAR MUSNIER
(Collection Ch. Oulmont.)

vince de Gex, nous ne le concevons pas sérieux ni austère. S'il a l'air de rêver, bien qu'il soit fort médiocre poète, c'est pour méditer une vengeance contre un ennemi peu scrupuleux, ou une épigramme à décocher à Fréron, à Desfontaines ou à Frédéric.

1. A. Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par P. Gsell, p. 160 (à propos du Voltaire de Houdon).



Voici d'abord un buste de Voltaire, grandeur naturelle, dans tout l'éclat de la jeunesse et daté très précisément 1730 sur le pié-
douche. La tête tournée vers la droite, il a sur son habit une draperie jetée en sautoir. Cette œuvre de premier ordre, en marbre blanc, est attribuée à J.-B. Lemoyne, et digne en tous points de l'originale maîtrise de l'artiste à qui nous devons le beau *Læwental* de l'ancienne collection Biron. D'ailleurs, nous sommes assurés par la gravure d'Augustin de Saint-Aubin, exécutée « d'après le buste fait par J.-B. Lemoyne », selon le texte de la lettre, que ce statuaire fit le portrait du philosophe avant son départ pour la Suisse.

Nous retrouvons Voltaire quelque cinq années plus tard. Un livre à la main, il regarde son peintre avec une attention fidèle. Ce dessin aux trois crayons fut exposé au Trocadéro (Portraits nationaux) en 1878; il faisait partie de la collection Gault de Saint-Germain.

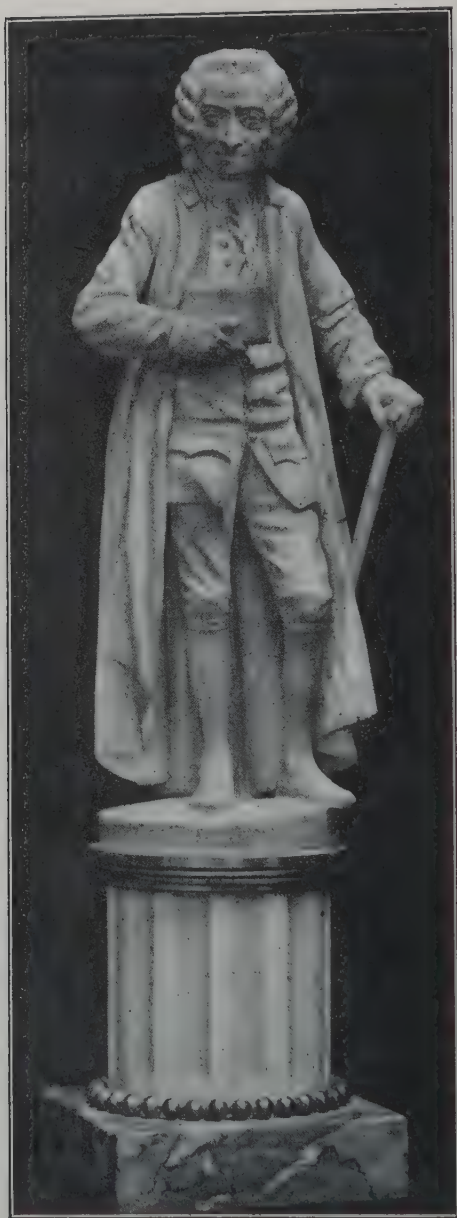
De nouveau un livre à la main, mais tourné de face et vêtu d'une charmante robe de chambre de soie à ramages, confortablement assis dans un large fauteuil, ainsi nous apparaît en déshabillé, et dans l'intimité de son cabinet de tra-

vail, le *Voltaire* de Jaurat, que j'ai retrouvé chez M^{me} Berne-Bellecour. L'effigie est précieuse à plus d'un titre : d'une part, la toile est charmante, peinte avec un esprit digne de ce petit maître très recherché par les amateurs de XVIII^e siècle; d'autre part elle est signée et datée de 1745, et l'on sait que les portraits de



STATUETTE DE VOLTAIRE
TERRE CUITE
PAR ROSSET-DUPONT (VERS 1760)
(Collection de M. Decour.)

Voltaire avant son séjour en Allemagne sont extrêmement rares.



VOLTAIRE A FERNEY
STATUETTE EN MARBRE PAR ROSSET
(Collection de M. Benjamin Kræmer.)

Peut-être conviendrait-il de placer avant le tableau de la collection Berne-Bellecour celui qui fait partie du legs Trimolet, exposé au musée de Dijon : ce portrait sans date ni signature et très inexactement attribué à Antoine Vestier, me paraît être quasi à coup sûr dû au pinceau de Robert Tournières (aux environs de 1745) ; beaucoup moins vivante que les images précédentes, celle-ci a un je ne sais quoi guindé et dur, qui permettrait de douter qu'elle fut faite en présence du modèle.

Il n'en va pas de même du beau buste en terre cuite que possède M. Gimpel. D'après le propriétaire de cet intéressant document, ce *Voltaire* serait l'œuvre d'un sculpteur anglais. Il nous est difficile, en vérité, de citer avec précision un nom d'artiste ; mais, ce qui importe davantage pour l'iconographie voltairienne, nulle part peut-être l'auteur de *Candide* ne se montre à nous plus au naturel et plus simple. Lorsqu'il sera à Ferney, on s'amusera à le pourtraire en négligé, je dirais volontiers débraillé, mais ce *Voltaire*

n'a ni la morgue du buste de Lemoyne, ni la comique familiarité des caricatures de Huber ou de quelques maquettes de Rosset.

Je signale un petit buste inconnu de Musnier (signé au dos de la terre cuite), sensiblement contemporain du précédent. On reproduisit ce *Voltaire* assez fréquemment au XVIII^e siècle, car j'en ai noté quelques estampages dans des musées étrangers et dans les collections particulières : toujours, ces moulages en plâtre ou en terre cuite



PORTAIT DE VOLTAIRE, PAR N.-H. DE FASSIN¹

(Collection de M^{me} de Mélotte, née de Soer de Solières.)

font pendant à un *Rousseau* très médiocre et très peu ressemblant.

Bien plus vivante est une petite miniature qui appartient à M. Pierre Clogenson, et dont la source première est la famille d'Argental. Le grand-père du possesseur actuel, excellent bibliographe, et dont les notes pour servir à la vie de Voltaire n'ont pas été publiées,

1. Photographie communiquée par M. A. Neuville, de Liège.

a écrit cette remarque au dos du portrait : « Voltaire, de 1745 à 1750, à l'âge de 52 à 58 ans, avant de quitter Paris pour Potsdam : le nez est un peu trop pointu, au lieu d'être terminé par un méplat. »

Et, dix années plus tard, voici le *Voltaire* de Rosset, l'un des premiers sans doute dans la très nombreuse série qu'exécuta ce statuaire. Il est debout, un livre dans la main droite, un poing sur la hanche, coiffé de son chapeau, en forme de casquette à visière et drapé dans sa houppelande, par-dessus son veston coquet et ses pantalons courts.

L'on connaît assez le sculpteur Rosset-Dupont pour que je n'aie

pas à parler de lui longuement. Cet artisan, habile à tailler le bois, l'ivoire, comme le marbre, dans des dimensions minuscules, amusait Voltaire par son adresse, ainsi que le Genevois Huber, capable de donner la vie à des silhouettes découpées parmi des bouts de papier divers. « Voltaire se prêta avec une candeur d'enfant aux projets de Rosset », nous assure Desnoiresterres. Bientôt Rosset ne suffit

plus à toutes les com-

mandes : d'Argental, d'Alembert, Damilaville, le roi de Pologne, M^{me} Geoffrin, réclament auprès du patriarche de Ferney afin d'avoir quelqu'un de ces bustes peu encombrants et dont la ressemblance ravit tout le monde.

Pigalle, Falconet n'offrent que des éloges à Rosset de Saint-Claude. Il nous est très agréable de pouvoir, dans cette revue, reproduire plusieurs maquettes et bustes de Voltaire par Rosset, d'autant plus que Desnoiresterres avoue en avoir vu deux à peine; mais je préfère suivre l'ordre chronologique et ne parler qu'à leur date des autres œuvres du sculpteur jurassien.

Grâce à l'obligeance précieuse de M. Albert Neuville, de Liège, j'ai connu l'existence d'un portrait de Voltaire par Fassin, peint sur



VOLTAIRE ASSIS DANS LE JARDIN DE FERNEY
MÉDAILLON EN TERRE CUITE, PAR ROSSET

(Ancienne collection Odier.)

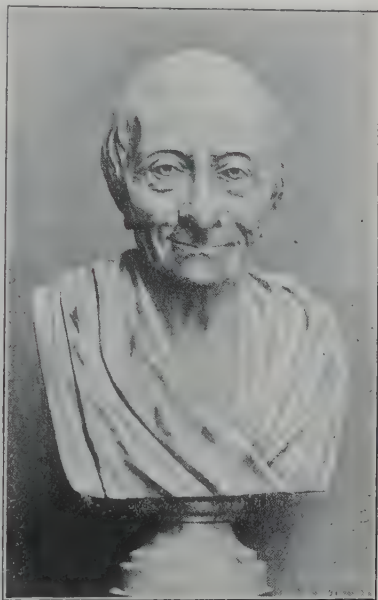
bois. Ce tableau, daté de 1769 et fait à Ferney, fut donné par Fassin à son ami P. Jos. Henkart et passa, en 1815, à la famille de Soer, à laquelle il appartient encore aujourd'hui. Félix van Hulst dans sa notice sur N.-H. de Fassin (Liège, 1837) écrit à ce sujet : « Fassin s'empessa d'aller visiter le patriarche de Ferney, qui l'accueillit avec bonté et lui permit même de faire son portrait dans le négligé le plus vulgaire. Ce petit monument qui réveille tant d'intéres-

sants souvenirs est encore dans la ville de Liège. Au premier aspect, on est presque blessé de voir qu'un grand artiste ait choisi un costume si trivial pour reproduire les traits et l'attitude de l'homme qui dominait de si haut la pensée européenne. Cet ignoble bonnet de nuit, enfoncé presque sur les sourcils, ce vieil habit étriqué, d'un rouge cramoisi sans fraîcheur, tout cela produit d'abord sur un amateur peu attentif une impression bien différente de celle qu'on attend d'un pareil sujet. » Pourtant Van Hulst admire ensuite la vie intense qui se dégage de ce petit portrait. C'est par Tronchin que Voltaire et Fassin furent mis en rapport. De toutes les effigies du patriarche de Ferney, il n'en est

peut-être pas une qui ait cette absolue sincérité. Voltaire a consenti à croiser les bras et à s'interrompre dans son travail, il a gardé son méchant tricot sur la tête, et, bien sagement, il regarde Fassin, pour ne pas le désobliger. Cette toile est plus révélatrice du caractère de Voltaire que bien des pages du philosophe assez artificielles.

Voici, exécutée la même année, la fameuse médaille de G.-C. Waechter le Hessois ; l'on connaît l'histoire de ce bronze moulé à la requête de l'Électeur palatin et dont la légende était ce vers de la *Henriade* :

Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur¹.



PETIT BUSTE DE VOLTAIRE
MARBRE, PAR ROSSET
(Collection Ch. Oulmont.)

1. Cf. *Iconographie voltairienne*, p. 50 et suiv.

Le vers déplut au clergé de Genève et la médaille fut condamnée ; aussi les exemplaires en sont-ils très rares, et celui que nous reproduisons (en cul-de-lampe) provient de la famille d'Argental. Nous savons que la médaille coûtait en argent 36 francs, en cuivre 6 francs et 12 sols.

Je signale, avant de m'occuper de quelques-uns des portraits dessinés, gravés ou sculptés par Huber et Rosset — les deux plus importants portraitistes de Voltaire, ceux qui vécurent un long temps auprès du philosophe, — l'amusante silhouette de Vivant-



VOLTAIRE EN 1775
DESSIN PAR VIVANT-DENON
(Collection du prince Ch.-Ad. Cantacuzène.)

Denon, faite « d'après nature le 6 juillet 1775 »¹. Voltaire vient de conter une anecdote à son hôte, et pour une heure il veut bien poser devant lui. C'est ce qui constitue la valeur de cette esquisse, comme de celles de Huber si joliment griffonnées sur une planche fameuse et dont les épreuves sont très rares. « Bientôt l'attitude, les traits du poète lui devinrent si familiers, qu'il faisait son portrait derrière le dos sans qu'il y parût, avec une telle prestesse et une telle

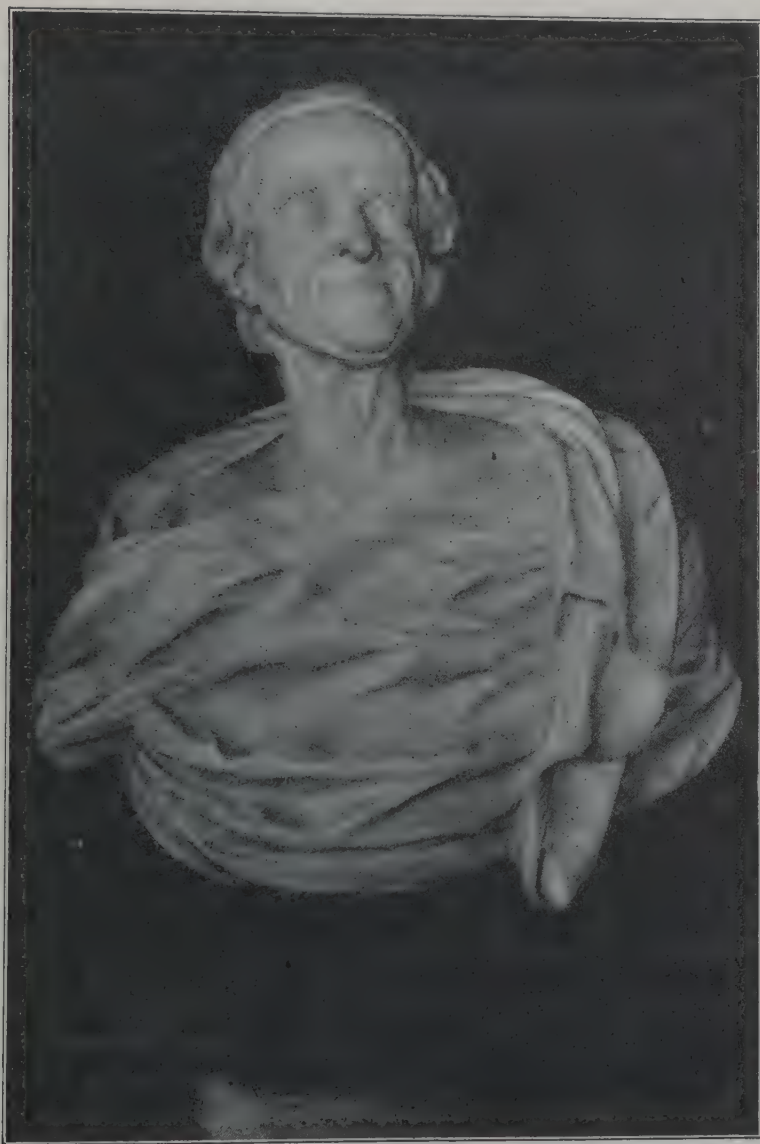
sûreté qu'on eût dit, selon l'expression heureuse de Marmontel, qu'il avait des yeux au bout des doigts. » Desnoiresterres dit encore, avec justesse, que « ces jolis dessins, ces incroyables découpures, ces pastels agréables sont, en quelque sorte, l'histoire familière et intime de l'auteur de la *Henriade* »².

En dehors du beau *Voltaire* debout sculpté par l'artiste de Saint-Claude, j'en ai retrouvé cinq, tous inédits, je pense. Il faut les dater entre 1770 et 1778, et plus exactement vers 1775. D'abord un Voltaire

1. Ce dessin, qui appartient au prince Charles-Adolphe Cantacuzène, a été publiée dans l'*Intermédiaire* (t. LXVII, col. 312). Desnoiresterres ne l'avait pu voir.

2. M. de Cazenave a eu l'obligeance de me signaler que son gendre, M. de Mollins, arrière-petit-fils de Huber, possède encore de précieuses reliques voltaïriennes ; j'en parlerai un jour.

plus vieux que celui de la collection Decour, mais dans une attitude assez semblable, bien qu'il soit tête nue (signé au dos). Cette



BUSTE DE VOLTAIRE EN MARBRE, PAR PONCET (1776)

(Collection de M. Tony Dreyfus.)

statuette de marbre est d'une finesse ravissante et d'un faire précieux.

Un autre *Voltaire*, assis à l'ombre de ses grands arbres, vêtu du même costume, de la même houpelande, tenant à la main le même

livre, la même canne, paraît avoir été exécuté dans la même année que le petit marbre. Cette terre cuite, de forme circulaire, dans un cadre de l'époque, faisait partie de la collection Odiot.

Voyez encore *Voltaire* de Rosset, assis et habillé comme dans



VOLTAIRE EN BONNET DE NUIT
STATUETTE EN MARBRE

(Ancienne collection Eug. Krömer.)

ses précédents portraits, a négligemment posé son poing sur la hanche (maquette en plâtre légèrement patiné, dans la collection Decour). Je préfère infiniment ces pièces à deux petits bustes en marbre, l'un de face, l'autre de trois quarts, où Voltaire, plus solennellement drapé, manque de cette bonhomie qui lui est particulière. Au contraire, l'admirable buste en plâtre que Rosset a signé, en notant ceci : « Fait en sa présence à Ferney 1776 », a toute la vivacité des ébauches signalées plus haut. En comparant ce vigoureux morceau de sculpture aux bustes de Houdon, on conçoit toute la différence qu'il y a entre la

traduction immédiate de la vie et une inspiration plus ou moins directe, même vivifiée par le génie.

Des deux petits bustes dont je signalais l'attitude théâtrale, je rapprocherai le marbre de Poncet que Desnoiresterres regrettait de n'avoir pas connu et que j'ai retrouvé dans la collection Tony Dreyfus. Nous savons, par une lettre du 6 février 1776 adressée à d'Alembert, combien Voltaire estimait cet artiste, « le meilleur sculpteur de Rome », dit-il : « Je vous prévient que je ne vous

trompe pas dans cette lettre, quand je vous dis qu'il donne la vie et la parole. »

Sans doute, sans doute..., mais ce Poncet est un peu bien poncif : il revient de Rome, et ce goût de l'antique, dont il n'a pas encore secoué



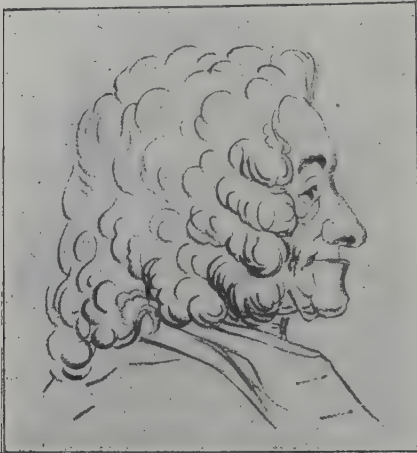
VOLTAIRE A FERNEY, PAR F. CASANOVA (VERS 1777)

(Collection de M. J. Kræmer.)

l'influence, est une entrave à son talent. Voyez plutôt le Voltaire en bonnet de nuit qui fit partie de la collection Eugène Kræmer et le Voltaire se promenant en petite voiture à Ferney, par F. Casanova. N'est-ce pas ainsi que nous nous plaisons à évoquer le visage du vieil enfant malicieux et presque toujours emmitouffé dans sa robe de chambre très douillette ? Le Voltaire cérémonieux prête à sourire : il suffit, pour s'en convaincre, de contempler le profil dessiné par

Joseph Vernet d'après nature, « à la séance de l'Académie française à laquelle M. de Voltaire a assisté pour la dernière fois en 1778¹ ».

Parmi les effigies non exécutées d'après nature, mais inédites, je reproduis ici une maquette en terre cuite de Lucas de Montigny, datée de 1778, plutôt à cause de son intérêt artistique que pour l'iconographie voltairienne, et l'admirable masque sculpté par Houdon, vigoureux comme une préparation de La Tour (reproduit en tête de cette étude). Ce dernier, de même que l'esquisse de la collection Biron, servit sans doute d'étude au sculpteur pour son célèbre *Voltaire assis* (du foyer de la Comédie-Française)². Il fut trouvé



PROFIL DE VOLTAIRE DESSINÉ EN 1778
PAR JOSEPH VERNET
(Collection de M. Clogenson.)

par des démolisseurs dans les caves de la maison de Clodion à Nancy : on sait que Houdon visita son confrère lorrain vers 1778, et il n'est pas douteux que c'est pendant son séjour dans cette ville qu'il s'amusa à modeler ce chef-d'œuvre. Houdon donna cette fois-ci une expression recueillie et grave à celui que l'on a accoutumé de voir ironique et ricanant.

*
* *

Je finirai cette courte étude comme je l'ai commencée.

Voltaire ne peut pas, ne doit pas être représenté à la manière d'un personnage mélancolique ou même trop sérieux. Ses traits évoquent en nous l'image d'une vieille femme, ou plutôt d'une sorcière de village, assise devant sa maison, la canne à la main : elle invite le passant à s'arrêter pour un temps ; ceux qui se laissent prendre à son sourire sont d'abord charmés par ses bonnes paroles ; puis, pour clore son discours, la sorcière donne à chacun son coup de patte en poussant un petit rire sardonique, que l'on entend jusqu'à l'autre bout du village.

1. C'est la légende écrite au bas d'une rarissime lithographie de ce dernier, qui appartient à M. Clogenson.

2. L'iconographie voltairienne des bustes de Houdon mériterait à elle seule une longue étude. Nous possédons des documents qui pourront servir à ce travail.

Aux uns, aux autres, elle jette le mauvais sort et, satisfaite de l'œuvre de son imagination, elle contemple ironiquement les dégâts commis par elle.

Voltaire grave, Voltaire sérieux, nous fait penser au courtisan, ulcéré par le fouet du maître, essayant en vain de lui sourire encore pour détourner le châtiment. Sans ce sourire, Voltaire n'est plus qu'une vieille, lasse d'avoir trop jacassé, trop raillé. Sans ce sourire, qui l'éclaire comme il illumine son visage, l'esprit de Voltaire est terne. Et enlevez à Voltaire son esprit, vous ne trouvez plus dans son œuvre que *Mérope* et *Zaïre*.

Mais, fait d'un grain de bonté, de deux onces de méchanceté et d'une forte dose de malice, le sourire du patriarche de Ferney ne vous lasse jamais, ne vous semble jamais trop semblable à lui-même; ce sourire vous bénit sans avoir entendu vos péchés, ou plutôt il vous bénit en raison de leur grandeur même; et les doigts fins, qui ornent sa main spirituelle, ici ou là, dans les œuvres de Rosset ou de Huber, dans la statue de Houdon, ces doigts vous donnent l'absolution.

L'on ne peut omettre de remarquer l'analogie certaine qu'il y a entre la figure de Voltaire et celle de Léon XIII; et l'on songe alors que cet impie d'Arouet, dont les rapports avec Dieu, disait-il, étaient tels qu'il le saluait en rencontrant la procession, mais ne lui parlait



STATUETTE POSTHUME DE VOLTAIRE
TERRE CUITE, PAR LUCAS DE MONTIGNY

(Collection de M. Wildenstein.)

pas, avait pris, par l'importance de sa suprématie intellectuelle, par son influence sur toute la pensée de l'Europe, les allures d'un prélat : grâce à cette onction ecclésiastique dont un perpétuel sourire augmente encore la douce indulgence il donnait le change aux hommes trop crédules.

CHARLES OULMONT



MÉDAILLE DE VOLTAIRE, PAR WAECHTER

(Collection de M^{me} de Mélotte.)

LA VIE MUSICALE PENDANT LA GUERRE



OMME il advient dans un grand deuil, la guerre nous a violemment arrachés à la musique. Faut-il tenir la musique pour un « amusement profane », trop au-dessous de la gravité terrible de la guerre? Ou plutôt ne serait-ce pas que celle-ci reste éternellement indigne de la beauté supérieure des symphonies? Mais le chant de notre rêve intérieur — pour être créé, comme pour être compris — exige une sorte de bonheur caché, d'optimisme intime, de confiance malgré tout, même au fond de la tristesse. Cette confiance fait parfois défaut. Dès le mois d'août 1914, elle nous quitta : non que nous eussions douté de la victoire finale, mais à cause de l'infini et morne désespoir de songer au sang, aux incendies, aux ruines de tout. Ce coup de massue n'atteignit pas de la même façon les mobilisés, ceux à qui était réservée l'heureuse gloire d'*agir*. Mais les « inutiles » qui restaient là, avec l'impression de ne point *servir* dans l'usine immense, et surtout de *ne rien risquer* alors que tant de braves s'en allaient à la mort, ceux-là, désorientés et pleins d'une angoisse noire, ne savaient où tourner les yeux. La musique leur semblait d'un passé très ancien; elle était aussi, dans le ciel tragique, comme une pâle étoile lointaine à l'instant d'une éclaircie fugitive entre de gros nuages sombres...

Cet état d'esprit, qui fut assez général, explique aisément l'abandon du travail chez les Paul Dukas, les Gustave Charpentier, les André Gedalge. Celui-ci écrivait l'année dernière : « Je ne pense à *aucune musique*. Nuit et jour, depuis un an, j'entends à l'horizon gronder la bataille. » Au fond, ne le dissimulons point : bien que dictée par de nobles sentiments de solidarité humaine, cette attitude n'est point celle qu'il faut souhaiter à l'artiste. L'inaction découragée est mauvaise en soi. Il est généreux — ou plutôt non : il est naturel — qu'on éprouve du regret et même quelque honte à ne pas se trouver parmi ceux de la Marne et de Verdun; mais l'artiste qui repousse la Muse ou même qui ne l'appelle pas de toute sa force, diminue le patrimoine de beauté de son pays. Désespéré de ne pouvoir aider au présent, il ne fait rien non plus pour l'avenir. M. J. Marnold l'a bien noté dans un article du *Mercur de France* où il morigène MM. Haraucourt et Gedalge, — un peu vertement, suivant son habitude. Il a dit avec hardiesse des choses justes et salutaires : « L'artiste qui

crée son œuvre travaille avant tout autre au salut de sa patrie dans les siècles, car à son immortalité »; ... « c'est pendant la guerre du Péloponèse que Sophocle produisit tous les deux ans une trilogie accompagnée parfois d'un drame satyrique. » Et, citant Anatole France : « La beauté est une si grande et si auguste chose, que des siècles de barbarie ne peuvent l'effacer à ce point qu'il n'en reste des vestiges adorables », et il conclut : « Elle seule absout l'humanité de la barbarie. » Je me figure que l'artiste dont le feu sacré continue de couvrir sous la cendre du malheur, tôt ou tard, mais forcément, une occasion, un hasard, comme il finit toujours par s'en rencontrer, le destine à reprendre contact avec la musique. Dans quelle profonde émotion verra-t-il la Déesse lui apparaître de nouveau? C'est l'indicible et heureuse angoisse de retrouver un être chéri après des mois de séparation. Et supposez qu'il arrive un jour à l'un de mes confrères de rouvrir le piano pour accompagner *Soir* ou *Nocturne* de Gabriel Fauré : comme l'éternelle beauté en resplendira, plus belle de toute la longue absence! Mais la chaîne sera renouée, plus forte que jamais. Et le musicien comprendra qu'il n'est pas impie de songer encore à la musique.

Au cours de ces dernières saisons, plus d'un compositeur retrouva l'équilibre moral dans le travail autrefois habituel. Ces œuvres écrites pendant la guerre, à de très rares exceptions près je ne les connais pas. Je crois qu'en général elles ne garderont point de trace apparente du cataclysme. La paix définitive suggérera-t-elle aux Muses des souvenirs guerriers, ou de vastes symphonies célébrant le foyer, la moisson, la terre aimée? Dirigeront-elles les artistes vers la légende et le rêve? Ce n'est pas encore le temps d'y songer. Pour l'instant, il semble probable et logique que la guerre n'enfante pas de chefs-d'œuvre aux moments mêmes qu'elle étend ses désastres. Les œuvres héroïques¹ ou les visions de tueries n'en sont pas contemporaines : ce n'est pas dans le cauchemar qu'on éprouve l'envie d'en faire un poème symphonique. Le répertoire des musiques inspirées par Bellone est d'ailleurs fort restreint. Aux deux pôles sont *L'Attaque du moulin*, cri de révolte de la pitié contre les instincts de sang, et *La Vie d'un héros*, de M. Richard Strauss, très « Allemagne moderne », orgueilleusement et lourdement combatif. Par son ampleur sans égale, par la somme de courage dépensée, par la fin victorieuse et complète que nous entrevoyons, il se peut qu'un jour à venir cette guerre soit l'origine de quelque symphonie sublime : chants de gloire, d'énergie et de compassion tout à la fois, marches funèbres et triomphales telles qu'en eût rêvés Albéric Magnard. Mais plus tard : quand l'inspiration sera libre; et lorsque, des faits actuels, à l'état de souvenirs, une âme saura dégager la beauté de sentiment. Aujourd'hui, des fantômes de choses affreuses nous obsèdent; et puis, il faut à la création musicale, peut-être, la poésie des choses passées.

Qui d'entre nos hardis modernes saura dignement célébrer la mémoire des morts glorieux? Qui traduira l'élan irrésistible (si l'art humain doit jamais voir l'égal d'une *Victoire de Samothrace*!)? Qui chantera la paix reconquise? Qui sera de taille à réaliser l'œuvre qu'on pouvait attendre d'Albéric Magnard? Je n'ai point ici le loisir d'étudier à fond l'attachante personnalité de ce musicien, l'un des premiers de notre belle école française. Peut-être n'a-t-on point oublié

1. Dans le domaine de la musique, la *Marseillaise* semble une exception.

les quelques pages écrites dans cette *Gazette* à propos de *Bérénice*¹. Toutefois, pour l'hommage de notre sympathique admiration comme pour rectifier aussi certaine erreur à son sujet, me sera-t-il permis d'insister quelques moments ? On a semblé croire que cet auteur était une sorte de nationaliste, s'efforçant avec préméditation de réagir contre l'influence wagnérienne et de libérer notre art gaulois. Mais la trace du maître de Bayreuth est chez lui bien visible ; et rappelez-vous sa belle préface de *Bérénice*². Si Magnard fut « de chez nous », c'est sans avoir décidé ni proclamé qu'il le serait, mais — ce qui vaut infiniment mieux — par sa nature intime et par son amour du sol natal. Il se gardait de tout protectionnisme étroit ; ses modèles furent Wagner et Beethoven. Soit dit en passant, ceci nous montre que subir une influence n'est pas contraire au développement de la personnalité. A Magnard appartiennent en propre ces rythmes vigoureux et sains, aux accents nets, incisifs ; ces sursauts et ces révoltes ; cette mâle vertu ; et cette joie paysanne dont exultent ses admirables *scherzos* ; et ce sentiment de la campagne, tendre, profond, qui pénètre ses andantes graves et doux³ ; et, enfin, la noble pureté, aussi aimante que candide, chaste et sensuelle, qui rayonne de ses hymnes d'amour. Ce fier musicien qui prisait si haut l'antique vertu romaine, cet artiste héroïque dont Caton ou Plutarque eussent admiré la mort, son attachement sublime à la Terre et sa résistance *quand même*, en apparence inutile (mais un bel acte n'a-t-il pas des conséquences incalculables ?), on s'étonne qu'aucune grande Société de concerts n'ait eu, jusqu'à présent, l'« estomac » de consacrer tout un programme à sa mémoire. Mais il faut le dire en face au public, puisqu'il paraît que le public se méfie : son devoir le plus élémentaire serait de s'efforcer à mieux connaître cet œuvre. Or, on m'assure que certaines gens (de « bons musiciens », paraît-il), voyant affichée une symphonie de Magnard, s'en écartent avec crainte et préfèrent s'en aller entendre pour la ^{nième} fois le *Septuor* de Beethoven... Miso-neïsme, veulerie, routine obstinée de l'oreille : non, public paresseux, tu ne fais pas ton *devoir* !

* * *

Mais en attendant que surgisse un jour le nouveau génie qui nous donnera le triomphal « Hymne aux morts » qu'eût écrit Magnard, en laissant de côté les symphonies ignorées qu'élaborent dans le silence les musiciens de l'avenir, passons en revue rapidement les « œuvres de circonstance » que ces deux dernières années nous ont offertes. Ainsi que l'a constaté dans *le Temps* mon très distingué confrère V., « il faut que les mélomanes romanesques en prennent leur parti : nous n'aurons pas de musique de guerre ». On avait espéré « qu'un compositeur de génie allait se lever, hagard et sublime, pour entonner un hymne guerrier que toute la France reprendrait en chœur ». Force nous est d'avouer que toutes ces musiques d'actualité n'ajoutent rien à la gloire des illustres qui les ont produites. *La Française* de M. Saint-Saëns ne me semble point valoir la *Marche héroïque* à la mémoire d'Henri Regnault, ni surtout la *Chanson*

1. *V. Gazette des Beaux-Arts*, février 1912.

2. « Ma partition est écrite dans le style wagnérien », etc.

3. Notamment celui de la fort belle *Seconde Symphonie*, si rarement jouée !

de grand-père sur les vers de V. Hugo (« Parlons de nos aïeux... »). L'excuse de M. Saint-Saëns est qu'un beau chant patriotique demeure la chose la plus difficile et la plus rare. En ce genre particulier, nos maîtres les meilleurs sont restés bien au-dessous du modeste officier, musicien amateur, qu'était Rouget de l'Isle. — La *Berceuse héroïque* de M. Debussy ne vise pas aussi haut que *La Française*. Je goûte ce tact si naturel à l'auteur de *Pelléas*, et la sorte de modestie un peu timide qu'il affirme en un domaine qui n'est guère le sien. Plus récente, sa *Suite* pour deux pianos : *En blanc et en noir*, fait également allusion à la guerre. On n'y reconnaîtra que de loin l'ancien Debussy rêveur et tendre. C'est là une curieuse évolution de sa personnalité; et cette *Suite*, qui nous annonce une nouvelle manière, mérite une mention dans l'œuvre de ce grand maître. — Sur un hymne de V. Hugo (« Ceux qui pieusement sont morts pour la Patrie ») M. Messager a composé une musique qui, sans atteindre au ton de l'épopée, reste grave et sérieuse. Beaucoup mieux qu'un faiseur de drames véristes, cet auteur d'opérettes a su garder la note juste. La chose étonnera ceux qui ne savent point qu'une œuvre comique est difficile à réussir et demande parfois plus de talent que certains ouvrages réputés « sérieux ». — De M. R. Hahn, qui est au front, écrivant au hasard de loisirs instables, des pièces à deux pianos qui forment une suite de douze valse : *Le Ruban dénoué...* Je ne signale l'œuvre que pour mémoire, n'ayant pas encore eu l'occasion de la connaître. De la même façon, citons encore deux *Chansons de route* de M. Francis Casadesus, et un chant de M. H. Février sur un poème de M. René Fauchois.

Au théâtre, le nombre des ouvrages inédits est fort restreint. L'Opéra-Comique a rouvert ses portes et ramené à soi le public avec *Carmen*, *Manon*, *Louise*, et *Lakmé*. Sont venues s'y joindre la *Tosca* et la *Vie de Bohême*; il fallait s'y attendre : M. Puccini est Italien et « allié ». C'eût été pourtant un joli geste d'hommage à la musique que de reprendre les *Noces de Figaro* ou *Idoménée*. Et je soutiens que tel gros drame vériste, ou bien la si déplorable *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky, sont mille fois plus « boches », en leur emphase pleurarde, que ces chefs-d'œuvre de Mozart, qui ne le sont pas du tout. Mais passons. — Les nouveautés de la saison sont *Le Tambour*, de M. A. Bruneau, et *Les Cadeaux de Noël* de M. X. Leroux, tous deux fort goûtés. Cependant je n'en parle que par ouï-dire, n'ayant pas eu l'occasion d'aller les entendre.

L'Opéra nous a donné cet hiver deux séries de matinées, le jeudi et le dimanche. Une idée assez originale de M. J. Rouché a paru satisfaire le public : ces spectacles coupés, formés d'actes de pièces différentes, pouvaient *a priori* sembler illogiques à des esprits chagrins. On a constaté que ce parti pris n'est pas plus gênant qu'au concert. Et il conserve l'avantage qu'ainsi l'on peut essayer des fragments d'œuvres non reprises depuis longtemps. L'expérience faite pour *Ascanio* et *L'Ouragan* est des plus concluantes. La force de l'un et la grâce charmante de l'autre plaident éloquemment leur cause. — Vous rappelez-vous les intéressantes représentations du théâtre des Arts, lorsque M. Rouché en était le directeur? La petite phalange d'artistes dont il avait su s'entourer l'aide encore à l'Opéra en des reconstitutions telles que *Mademoiselle de Nantes*, *Les Virtuoses de Mazarin*, *Le Roman d'Estelle*, « Rétrospectives » fort agréables, et bien utiles, vu l'ignorance parfaite où nous sommes de notre musique nationale. Le projet total de M. Rouché, outre ces auditions, comportait de plus moderne

musique, jusqu'aux tout jeunes auteurs... En ceci, il est à peine commencé¹. Tout porte à croire qu'il ne sera pas abandonné : nous ne pouvons qu'y applaudir le mieux du monde.

Vaste entreprise, d'étendre ce projet à la musique de symphonie : ce devrait être désormais le but de nos « grands concerts ». — Actuellement, nous sommes loin de compte. On sait la place restreinte que les « comites » réservent aux jeunes... Aux concerts Colonne et Lamoureux, provisoirement réunis salle Gaveau, le fait le plus saillant fut la rentrée en scène de Beethoven. Sur quoi M. Weingartner triomphe, proclamant que si l'Allemagne, musicalement, se suffit à elle-même, l'on ne saurait à Paris composer des programmes acceptables sans le lest, le poids et le sérieux de l'art german. Eh bien, non ! ce n'est pas vrai. Méfiants envers nous-mêmes et jobards vis-à-vis de l'étranger, il y a trop longtemps que nos mélomanes accueillent cet injuste préjugé. Nous avons dans notre école des œuvres lourdes, ennuyeuses, scolastiques, propres à « caler » la nef et à forcer l'estime des pédants ignares. Et puis, à côté, nous avons de la vraie musique, charmante ou superbe. De quoi trouver matière à vingt, à trente admirables concerts, *exclusivement français* (sans oublier Berlioz, notre grand et génial précurseur). Espérons qu'on en fera la preuve après la guerre. En attendant, MM. Chevillard et Pierné ont fait quelque effort. César Franck, Chausson, Magnard, MM. Saint-Saëns, Gedalge, Henri Rabaud, ont eu droit chacun à une symphonie. Et l'on a repris le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, l'*Apprenti sorcier* de M. Dukas (qui nous apparaît de plus en plus comme le meilleur poème symphonique de M. Saint-Saëns), et la seconde *Suite* de M. Ravel d'après son ballet charmant de *Daphnis et Chloé*.

Seuls, quelques petits concerts (notamment ceux au bénéfice du Foyer franco-belge), remplaçant la Société Nationale, la S. M. I. et les concerts Schmitz, nous ont révélé des œuvres de nos jeunes, si remarquables. Depuis quelques années, chez nous, la musique de chambre s'épanouit d'un vivace et véritable renouveau. C'est le temps où l'on s'écarte définitivement de la « grande route » connue, sûre et monotone, où conduisait trop souvent l'enseignement de la *Schola cantorum*. Il faudrait des pages pour parler de ces belles fleurs comme elles le méritent. Citons seulement : le *Trio* de M. Ravel, la *Sonate à deux violons* et le *Second quatuor* de M. D. Milhaud, la *Sonatine* de M. H. Cliquet, et la très belle *Sonate* pour piano de Paul Martineau, tout jeune musicien de la plus grande valeur, mort il y a quelques mois à peine. Enfin, n'oublions pas l'audition de « musique française » donnée cet hiver à la salle Gaveau par la *Schola cantorum*. On s'efforça d'y prouver la continuité de notre art national et la survivance de ses caractères généraux. L'intérêt particulier de cette séance fut qu'elle révéla au public une importante œuvre chorale, à peu près inconnue (bien qu'elle ne date point d'hier) : l'*Eleison* de M. Camille Benoit. On en a dit le plus grand bien. Ne l'ayant pas entendu, je ne puis donner mon avis, car ce morceau n'est point édité ! L'âme des éditeurs « a son mystère », et ce mystère est profond ; à lire certaines prétendues « nouveautés » que reçoivent les professeurs de chant ou de piano, on se demande quel Dieu bizarre préside au

1. Un acte des *Amants de Rimini*, de M. Max d'Ollone ; le dernier tableau de *Myrialda*, de M. Léon Moreau, et *Graziella*, de M. Mazellier, furent représentés à l'Opéra ; et, plus récemment, un beau *Chant de guerre* de M. Florent Schmitt.

choix en question... En dernière heure, nous avons aujourd'hui l'espoir que l'*Eleison* de M. C. Benoît va passer, enfin « à l'ancienneté »¹. Tout est bien qui finit bien. Mais, selon toute apparence, il méritait mieux.

* * *

Bien que la critique musicale n'ai pas repris sa vie officielle, on a lu çà et là d'intéressants articles. J'ai parlé de M. Marnold et de M. V..., dont je partage à peu près les idées. C'est dire ce que je pense des jugements de M. Frédéric Masson, pour qui les *Maîtres chanteurs* ne sont qu'une « misérable rapsodie » (*sic*). Il a dépassé les limites qu'on pensait atteintes par M. Camille Bellaigue (« la musique des *Maîtres chanteurs* n'est pas seulement ennuyeuse, elle est laide »). Comme l'écrivait le sage Ponsard : « Quand la borne est franchie... ». En raison de sa célébrité « mondiale », je suppose, c'est M. Saint-Saëns (pour tant bien moins déraisonnable) qui fut le plus violemment pris à partie par ceux qui entendent rester fidèles à l'art wagnérien. Sans passion aveugle, je voudrais exposer quelques remarques sur le « cas Saint-Saëns ». C'est s'abaisser que de lui manquer de respect. Pourquoi découvrir en ses idées étroites l'expression d'un intérêt personnel, voire commercial ? Reproche injuste et grossier : quand donc voudra-t-on croire à la bonne foi, à la conviction sincère des artistes ? Depuis longtemps, M. Saint-Saëns n'aime pas l'esthétique wagnérienne ; c'est son droit. Il s'en est expliqué franchement dans ses *Portraits et souvenirs*. A l'époque lointaine où il soutenait cette « musique de l'avenir » contre l'incompréhension du public, il était « emballé » pour ces œuvres qu'il n'avait pas encore pénétrées à fond ; et, dans son zèle de néophyte, il n'en voulait point voir les défauts. Mais le jour que ces défauts lui devinrent évidents fut tout justement celui de l'idolâtrie des mélomanes, enfin convertis à la religion nouvelle. Ne voyons en tout cela ni volte-face, ni trahison. Et si, depuis la guerre, son hostilité s'est encore accentuée, il n'est nul besoin d'y dénoncer la marque d'une ambition vengeresse : la sorte de nationalisme de M. Saint-Saëns et ses théories artistiques suffisent amplement à causer cette attitude intransigeante. Quant à prétendre qu'il demeure ainsi dans le vrai, c'est une autre affaire. Même le patriotisme n'exige pas qu'on proscrive Wagner, et plus d'un brave « poilu », au retour des tranchées, reste avide d'entendre cette musique. — Pour l'avenir prochain, que demeurera-t-il de la triple malédiction Junius-Masson-Saint-Saëns ? Plus qu'on ne le croit, peut-être. Un secret instinct, un tact indéfinissable seront causes qu'on attendra sans doute assez longtemps pour reprendre au théâtre, malgré leurs grandes beautés, les *Maîtres chanteurs*, la *Tétralogie*, et, qui sait ? *Tristan* même, et *Parsifal*. Les germanismes des poèmes et de la mise en scène feront probablement hésiter les directeurs. (Pour *Lohengrin* et *Tannhäuser*, je l'avoue, je me consolerais plus aisément de leur exil.) Seulement, il me semblerait nous diminuer beaucoup, qu'on ne jouât point au concert — et ceci dès maintenant — du Wagner aussi bien que du Beethoven ou du Schumann. Le prélude de *Tristan*, celui du troisième acte des *Maîtres chanteurs*, l'*Enchantement du Vendredi Saint*, le final de la *Valkyrie* (j'espère bien qu'on ne dira plus jamais la *Walküre*, encore moins la « Oualküre »), renferment une

1. Grâce aux soins de l'éditeur A. Rouart, qu'il convient, pour ce mérite, de nommer,

beauté, et, disons le mot, témoignent d'une *bonté* qui appartiennent à l'humanité tout entière. Y fermer l'oreille sous prétexte que Wagner écrivit *Une Capitulation*, c'est bien mesquin. Ce que réalisent les musiciens de génie devrait seul compter, parce que c'est le *fond d'eux-mêmes*, leur idéal, le meilleur de leur âme, qu'on n'a pas le droit d'oublier.

Ce qu'on pourrait retenir avec quelque profit des objections de M. Saint-Saëns (mais la question est délicate, et il faut se garder de toute étroite injustice), c'est que nous ne voulons pas nous laisser envahir par l'idée et par l'expression « boches ». Ce terme doit figurer pour nous l'ensemble des défauts antipathiques de l'art allemand. Notez d'abord que je suis nettement contre le protectionnisme rigoureux. Je sais tout ce qu'a dû notre musique, de 1850 à 1890, à l'art des Mozart, Haydn, Beethoven et Schumann¹. Et J.-S. Bach restera toujours le Père vénéré, l'aïeul aimé de toute notre musique moderne, — de *presque toute la musique*... Nous n'ignorons point, d'autre part, où conduit l'admiration de soi-même, orgueilleuse et stérile : voyez la musique allemande moderne ; elle pourrait bien mourir d'un isolement qui n'a rien de splendide ; et sa nourriture purement, pauvrement et platement traditionnelle l'a terriblement anémiée, malgré sa boursoufflure. — Tout cela, nous en convenons. Mais il y a les défauts « boches ». Et, puisque M. Saint-Saëns veut bien nous les signaler, il n'est peut être pas trop tard pour lui apprendre que nous les connaissions déjà, et qu'ils nous crevaient les yeux depuis assez longtemps. Dans ses *Musiciens d'aujourd'hui*, M. R. Rolland note avec beaucoup de justesse que notre art fut tributaire du langage sonore de l'Allemagne, et que Berlioz représente pour nous un modèle de liberté et de concision françaises. Quant à moi, s'il m'est permis de le rappeler, les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* savent peut-être, lors de la première de *Parsifal* à l'Opéra, combien je fus frappé du germanisme, des répétitions, de la lourdeur, des longueurs, du piétinement de bien des scènes de ce « Bühnenfestspiel ». Et qu'on ne s'illusionne pas : ces caractères existent même, à l'occasion, chez leurs grands classiques du xix^e siècle (Schumann, Schubert, Mendelssohn, et parfois Beethoven). J'avoue que le plan traditionnel du « premier morceau de symphonie », avec sa « reprise », et sa « réexposition » trop semblable à l'« exposition », ne satisfait pas toujours nos oreilles françaises. Et je ne parle pas du « mécanisme » trop régulièrement « organisé » de ces développements, qui sentent l'usine industrielle lorsque le génie n'y souffle point. Et ces « appoggiatures » si souvent mièvres, et cette emphase, et cette sensiblerie dans la sensibilité (lorsque la *profondeur* n'est pas réelle), et cet amour de la force qui dégénère en une fâcheuse tendance au « colossal » !

Il est certain d'ailleurs que notre art de mesure, d'initiative, de spontanéité, d'originalité, d'intuition aux mille trouvailles nouvelles ne s'oppose nullement aux vastes projets, aux amples réalisations. Mais les qualités françaises et les défauts allemands, nous n'avons pas attendu la guerre pour les apercevoir. Nous les pressentions, d'une part, chez Berlioz, Gounod et Bizet ; de l'autre, en Wagner, Brahms et Richard Strauss. Tout cela devint clair comme le jour

1. Pour l'écriture, pour la notion du développement symphonique, et pour l'expression d'une large sensibilité humaine.

depuis qu'après le bon et franc Chabrier (celui du *Roi malgré lui* et de *l'Étoile*)¹, MM. Gabriel Fauré et Claude Debussy, avec la beauté d'une grâce noble, parfaite, et grande parce que profonde, ont nettement montré la voie de l'idéal français. (Je me répète, car j'écrivais déjà ceci dans mon étude sur *Parsifal*.) — Si donc l'attitude de M. Saint-Saëns témoigne, après tout, d'un certain courage, elle ne nous apprend rien que nous n'ayons su dès longtemps. Par contre (et ceci est bien plus grave que ses pires exagérations sur l'art allemand, dans lesquelles il y a tout de même quelque chose de juste), M. Saint-Saëns paraît ignorer tout à fait cette école moderne dont l'esprit national, pourtant, devrait lui plaire. Il n'y voit que mépris de l'oreille et manque de construction (s'agirait-il de *Pelléas*, ou du *Psaume* de M. Florent Schmitt, ou du *Trio* de M. Ravel?). Et quand il va plus loin, jugeant notre musique pessimiste et sombre, c'est retarder de vingt-cinq à trente ans : la vérité est que, sur les traces de leurs aînés (les Debussy, les Fauré, les Ravel), nos jeunes s'élancent vers la lumière avec la belle santé de rythmes vigoureux et confiants.

L'ignorance de ce membre de l'Institut, certains de ses collègues et presque tout le public la partagent. On connaît peu, et très mal, cette belle école aux caractères vraiment classiques : « métier » solide, abondantes trouvailles, visage tourné vers l'avenir sans oubli du passé, union harmonieuse de la Fantaisie et de la Raison. Les « comités » des concerts disent que cette musique ne fait pas recette ; et les mélomanes, ne pouvant, par habitude, l'aimer — puisqu'on n'en joue presque pas, — rejetteraient volontiers la faute sur les comités. Que faire, pour soutenir cet art national si réellement beau, et qui nous a mis (on peut bien le dire) à la tête de l'Europe musicale ? Il serait trop long de l'examiner aujourd'hui. N'importe. Notre art luttera. Il aura la vie dure ; tous, nous nous y efforcerons. Mais, je le répète, le premier devoir du public sera de secouer sa paresse funeste et, avec nous, de marcher de l'avant.

S'il m'est permis de l'indiquer ici dans cette rapide revue de « la musique pendant la guerre », j'ai récemment terminé une première série de conférences faites cet hiver sur l'école française moderne. Répondre aux objections, prouver la liberté logique des plus récentes trouvailles, montrer le lien qui nous rattache aux précurseurs du passé (bien plus hardis qu'on ne le croit), appuyer le tout par des exemples au piano, préparer ainsi le terrain aux auditions futures, telle fut la tâche qui s'imposait. La « révolution debussyste » fut raisonnable et traditionnelle, bien que géniale. Restons sur cette vérité. M. Saint-Saëns peut bannir ses craintes à l'égard de l'influence wagnérienne. En dépit de Rousseau², nous avons une musique, et c'est « tant mieux » pour nous.

CHARLES KOECHLIN

1. Il ne s'agit nullement d'une critique à l'égard de *Gwendoline*, qui contient tant de belles pages ; mais cette œuvre — d'ailleurs si personnelle — reste parfois soumise à l'influence wagnérienne.

2. Cf. *Lettre sur la musique française* : « D'où je conclus que les Français n'ont point de musique, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOARD.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☎ ☎ 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES



CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

Visite au Mont Saint-Michel

Jusqu'au 31 octobre, toutes les gares des lignes de Normandie et de Bretagne du Réseau de l'État délivreront pour le **Mont Saint-Michel** des billets directs d'aller et retour à prix réduits des trois classes, valables de 3 à 8 jours suivant la distance.

Les billets délivrés au départ de Paris permettent de passer, au retour, par **Granville**; ils sont valables 7 jours et leurs prix sont valables.

47 fr. 50 en 1^{re} classe; 35 fr. 75 en 2^e classe; 26 fr. 10 en 3^e classe.

The Burlington Magazine

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE DES ARTS

Publiée sous la direction de MM. LIONEL CUST, LITT. D., C. V. O.
ROGER FRY et MORE ADEY

Depuis sa fondation (1903) THE BURLINGTON MAGAZINE a constamment progressé et il compte aujourd'hui parmi ses collaborateurs, les écrivains d'art les plus compétents, non seulement d'Angleterre et d'Amérique mais de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne, de Belgique et de Hollande. Si l'ensemble des articles publiés dans le magazine forme une revue complète de la littérature des arts plastiques, la beauté de ses illustrations place le BURLINGTON MAGAZINE au premier rang des périodiques artistiques d'Europe et d'Amérique.

Les plus importantes découvertes de ces dernières années, qu'il s'agisse de l'art médiéval et de la Renaissance en Europe, ou de l'art mahométan, chinois, hindou et autres contrées moins explorées, ont été publiées et commentées dans le BURLINGTON MAGAZINE.

PRINCIPAUX SUJETS TRAITÉS :

ARCHITECTURE
ARMES ET ARMURES
RELIURE ET MANUSCRITS
BRONZES
TAPIS
CÉRAMIQUE ET VERRERIE
BRODERIES ET DENTELLES
ÉMAUX

GRAVURES ET DESSINS
MEUBLES
ORFÈVREURIE
ART GREC
IVOIRES
OUVRAGES EN CUIR
MÉDAILLES ET SCEAUX
MINIATURES

MOSAÏQUES
LES PEINTRES ET LA PEINTURE
CARTES A JOUER
SCULPTURE
ARGENTERIE ET ÉTAÏN
VITRAUX
TAPISSERIES

Une liste, par ordre alphabétique, des principaux articles publiés jusqu'à ce jour sera envoyée gratuitement, sur demande adressée à notre bureau principal à **Londres, 17, Old Burlington Street, W.**

EXPERTISES D'ŒUVRES D'ART

Le BURLINGTON MAGAZINE, par l'organisation spéciale d'un bureau d'expertises, renseigne ses lecteurs sur la valeur des objets d'art soumis à son examen. Moyennant un versement de cinq shillings (6 fr. 25), dont sont exonérés les abonnés d'un an, l'amateur reçoit une information très autorisée qui, en cas de grande valeur de l'œuvre soumise à l'examen, peut être confirmée sous certaines conditions de frais supplémentaires, par un témoignage authentique d'experts renommés. Si la valeur est nulle, il n'est engagé aucune dépense supplémentaire. Ecrire au bureau de Londres pour avoir des détails plus complets.

Le BURLINGTON MAGAZINE n'agit, en aucun cas, comme acheteur ou vendeur et il garantit que nulle opinion formulée par lui ne sera basée sur des motifs d'intérêt personnel ou commercial.

Prix de l'Abonnement annuel (index semestriels compris)

37 fr. 50 franco de port

LE NUMÉRO : 3 fr. 50 franco

The Burlington Magazine Ltd

London : 17, Old Burlington Street, W.